7b
84-B
5739

R KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XXIII

DAS TABERNAKEL MIT ANDREA'S DEL VERROCCHIO THOMASGRUPPE AN OR SAN MICHELE ZU FLORENZ.

EIN BEITRAG ZUR FLORENTINER KUNSTGESCHICHTE

VON

CURT SACHS.

MIT 4 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

MALER-AESTHETIK

VON **HERMANN POPP.**

8°. M. 7.—

DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

VON **ADOLF HILDEBRAND.**

Vierte unveränderte Auflage. 8°. 135 S. M. 2.—

«Niemand wird das Buch ungelesen lassen, der es ernst mit der Kunst meint. Es gibt in der ganzen Kunstliteratur nichts, was sich hier in Vergleich stellen liesse.» Allgemeine Zeitung.

«L'auteur expose avec concision et ingéniosité, une théorie psychologique du relief et de la vision «dimensionnelle» ou «stéréométrique», qui mérite d'autant plus notre attention qu'il l'a puisée dans son expérience d'artiste». Revue philosophique.

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

VON **ERNST TE PEERDT.**

8°. M. 1.—

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON **F. FR. LEITSCHUH.**

8°. 368 S. M. 6.—

DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

VON **JOSEF STRZYGOWSKI.**

Mit drei Tafeln.

4°. 140 S. gebd. M. 6.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

VON DR. **C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

«Ein seit langer Zeit von den Kunsthistorikern erhofftes und erwartetes Ereignis ist eingetreten. Der unbekannt gebliebene Traktat des umbrischen Malers hat durch Dr. Winterberg, welcher als der einzig Berufene hierzu erschien, seine Veröffentlichung erhalten.» Deutsche Literaturzeitung.

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON **W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14.—

«La doctrine de W. Vœge apporte des vues ingénieuses et neuves; aussi croyons-nous qu'elle a beaucoup de chances d'être bien accueillie, et ceux-là même qui y trouveraient des difficultés devront rendre justice a ce que son système présente de bien lié et de naturel. Mais ce que nous devons signaler surtout et avec d'autant plus d'insistance c'est le caractère rigoureux de sa méthode. l'abondance et la qualité supérieur de sa documentation, une grande sûreté de coup d'œil archéologique, un esprit de comparaison très avisé et servi par une mémoire des plus fidèles, un sentiment vif et pénétrant des conditions d'existence et des premiers efforts de l'art du Moyen-Âge, une singulière puissance pour en discerner dans ses divers courants leurs rapports d'analogie et de descendance, pour mettre de l'ordre dans ce chaos apparent et pour y nouer le faisceau d'une féconde synthèse.» Annales du Midi. E. Saint-Raymond.

DAS TABERNAKEL MIT ANDREA'S DEL VERROCCHIO THOMASGRUPPE AN OR SAN MICHELE ZU FLORENZ.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/dastabernakelmit00sach

DAS TABERNAKEL MIT
ANDREA'S DEL VERROCCHIO THOMASGRUPPE
AN
OR SAN MICHELE ZU FLORENZ.

EIN BEITRAG ZUR FLORENTINER KUNSTGESCHICHTE

VON

CURT SACHS.

MIT 4 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

HERRN PROFESSOR DR. CARL FREY

IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

INHALTSÜBERSICHT.

Seite

I. Das Tabernakel.

Orsanmichele und seine Statuen 3

Donatellos Ludwigsstatue 7

Ist Donatello der Meister der Nische? 13

II. Die Thomasgruppe 27

Verzeichnis der angeführten und benutzten Schriften 43

Verzeichnis der Künstler und Schriftsteller 45

Die vorliegende Arbeit behandelt das prächtigste von den Tabernakeln, die die Kirche Orsanmichele an ihren vier Seiten außen schmücken; es ist das mittlere der drei, die sich an der Via de' Calzajoli befinden. An dieses Tabernakel knüpfen sich zwei Streitfragen. Erstens, war das Tabernakel ursprünglich zur Aufnahme der Statue des heiligen Ludwig von Toulouse bestimmt, die sich heute an der Eingangswand von Sa. Croce, hoch über dem Portal befindet? Zweitens, ist Donatello der Schöpfer des Tabernakels, wie einige Schriftsteller des 16. Jahrhunderts berichten?

Die zweite Frage gewinnt dadurch eine erhöhte Bedeutung, daß, wenn Donatello dies hervorragende Renaissancewerk geschaffen hat, die Forschung in ihm einen Baumeister von weittragendem Einfluß und den Vater der Renaissancearchitektur zu suchen hat.

In diesem Sinne fassen heute namentlich von Fabriczy[1] *und Bode*[2] *die Dinge auf. Ersterer hat in einem größeren Aufsatz beide Streitfragen bejaht, und Bode hat sich ihm angeschlossen. Fast die ganze neuere Literatur folgt ihnen. Es wird unsere Aufgabe sein, die Fragen eingehend zu erörtern und eine Beantwortung zu versuchen.*

---

[1] *Donatellos heiliger Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele, Jahrbücher der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, Band XXI, 1900, p. 242ff.*

[2] *Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1902.*

I.

DAS TABERNAKEL.

OR SAN MICHELE UND SEINE STATUEN.

Bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts stand in Florenz auf dem Platze des heutigen Or San Michele eine Kirche. Diese Kirche mußte aus Nützlichkeitsgründen fallen, da sie dem Verkehre des Kornmarktes, der auf demselben Platz abgehalten wurde, hinderlich war. 1285 wurde dann statt ihrer eine Loggia zu Marktzwecken erbaut (nach Vasari von Arnolfo di Cambio[1] — cfr. Villani VII. 99. Frey, Loggia dei Lanzi p. 59 Nr. 18). Zwei Pfeiler dieses Gebäudes trugen Heiligenbilder, der eine die Jungfrau Maria, der andere St. Michael. Das erstere gelangte bald in den Ruf besonderer Wunderkraft und wurde Gegenstand hoher Verehrung. 1261 (cfr. Franceschini, L'Oratorio di San Michele in Orto, Firenze 1892, p. 11) bildete sich unter dem Namen der «Compagnia dei Laudesi» eine Bruderschaft, die den Dienst bei dem Bilde verrichtete und Wohltätigkeit übte. Allein schon am 10. Juni 1304 wurde das Gebäude durch Brand völlig zerstört. Darauf wurde eine neue Loggia erbaut, vermutlich aus Holz, die Pilaster jedoch aus Ziegelsteinen[2], und endlich beschloß man, eine neue geräumige Halle aus Stein nach neuem Plan und auf neuen Fundamenten zu errichten, die den Elementen bessèr Widerstand leistete. Das diesbezügliche Dokument ist vom 25. September 1336. Gleichzeitig wurde die Arte della Seta, die Seidenweberzunft, mit der Ausführung des Beschlusses betraut.[3] Bereits am 18. Juli 1337 wurde zu

---

[1] Vasari, Le vite etc., ed. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878, t. I, p. 284. — Vasaris Angabe, daß die Loggia aus Ziegelsteinen erbaut gewesen sei, dürfte kaum richtig sein; das Gebäude hätte 1304 nicht völlig zerstört werden können.

[2] Villani, XI, 67. — Frey, a. a. O. — Der Architekt kann nicht Arnolfo di Cambio gewesen sein, da dieser bereits tot war. Frey, a. a. O.

[3] Gaye, I, 48 f. — Villani, XI, 67.

diesem Gebäude der Grundstein gelegt.[1] Ihrerseits ernannte die Arte della Seta zur Ueberwachung der Arbeiten zwei Kommissare mit je einjähriger und einen Rendanten mit viermonatlicher Amtsdauer.[2]

Der neue Bau, dessen Vollendung erst nach Jahrzehnten erfolgen sollte, war zweigeschossig intentiert: unten eine offene, rundbogige Halle mit zehn massiven Pfeilern; oben ein Palast mit Räumen zur Aufbewahrung von Kornvorräten und mit den Amtslokalen der Laudesi.[3] Von wem der Entwurf herrührt, wissen wir nicht. Von Taddeo Gaddi sicher nicht, da er niemals Baumeister gewesen ist; von Orcagna ebensowenig, obgleich er später (1356—59/60) Capo-Maestro des Baues genannt wird; aber das bezieht sich nur auf die Errichtung des Marmortabernakels und Oratoriums; auch erscheint dieser Meister erst spät, nämlich ca. 1352, in der Zunft der Maestri di pietre e legnami. Bereits vor ihm (Februar 1350) wurde Benci di Cione Archimagister, nachdem er schon 1349/50 mit Neri di Fioravante zusammen den Bau geleitet hatte.[4]

1339 standen bereits einige Pfeiler der eigentlichen Halle.[5] Der Bau wurde bis 1348 fortgesetzt und geriet in diesem Schreckensjahre der Pest aus Geldmangel ins Stocken, sodaß die Kommissare von der Signorie Unterstützung erbitten mußten.[6] Danach ermöglichten viele Zuwendungen den Weiterbau und im Jahre 1378 wurden durch Simone di Francesco Talenti die Bögen der Halle geschlossen,[7] sei es, um das Oratorium mit Orcagnas Tabernakel vor dem Getriebe des Marktes zu schützen, sei es, um dem oberen Stockwerk einen festeren Halt zu gewähren. Dieser Oberstock wurde 1380 aufgesetzt.[8]

Bereits am 12. April 1339 hatte die Arte della Seta, die Bauherrin war, ein Gesuch bei der Signorie eingereicht, man möge die Außenpfeiler[9] des Gebäudes den zwölf bedeutendsten Zünften sowie der einflußreichen Parte Guelfa überlassen, damit dieselben dort Tabernakel mit dem gemalten oder skulpierten Bilde ihres Schutz-

---

[1] Gaye, I, 50. — Villani gibt den 29. Juli an.
[2] Franceschini, a. a. O., p. 19.
[3] Archivio delle Riformagioni, Provvisioni filza 28. — Gaye, I, 48 f.
[4] Frey, a. a. O., p. 106.
[5] Gaye, I, 47.
[6] Gaye, I, 50.
[7] Frey, a. a. O., p. 106.
[8] Vas.-Mil. Commentar zur Vita Taddeos Gaddi I, 59.
[9] Zehn Pfeiler, von denen drei Eckpfeiler zwei Außenflächen haben, sodaß dreizehn Flächen entstehen; vom vierten Eckpfeiler wurden später beide Außenflächen benutzt.

heiligen anbringen und an dem ihm geweihten Tage Opferspenden darbringen sollten.[1] Der Erlös dieser Spenden sollte von einer zu bildenden «Societas Sancte Marie in Orto» zu wohltätigen Zwecken verwendet werden. Diesem Gesuch wurde stattgegeben, und bereits im nächsten Jahre hatten, wie aus den Aufzeichnungen des Senators Carlo Strozzi hervorgeht, die Tuchhändler ihren Pfeiler gewählt.[2] Mit der Ausführung dieses Planes ging es allerdings sehr langsam vorwärts.

Bis 1406 waren nur vier Körperschaften ihrer eingegangenen Verpflichtung nachgekommen. Die Wollenweber hatten einen St. Stephan zur Aufstellung gebracht, der mitsamt dem Tabernakel 1425 einem neuen von der Hand Lorenzo Ghibertis weichen mußte und von der Opera del Duomo angekauft, 1427 an der Domfassade angebracht wurde.[3]

Die Arte de' Medici e Speziali stellte ihre Madonna laut Inschrift 1399 auf. Im Jahre 1628 wurde diese Statue ins Innere von Orsanmichele gebracht. Nach Schmarsows Ansicht stammt sie von der Hand des Simone di Francesco Talenti.[4]

Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist der Johannes Evangelista der Seidenzunft. 1515 wurde er durch ein Werk des Baccio da Montelupo ersetzt.

Zwischen 1404 und 1406 brachte die Arte de' giudici e notai eine Lukasstatue von der Hand des Niccolò di Piero Lamberti zur Aufstellung, die, 1601 durch Giovannis da Bologna Figur ersetzt, jetzt im Bargellohof ein Unterkommen gefunden hat.

Nach Marcel Reymonds Ansicht[5] wäre auch der St. Jakobus der Arte dei Vaiai, der Kürschnerzunft, vor 1406 aufgestellt worden. Dann könnte er freilich kaum von dem 1385 geborenen Bernardo Ciuffagni herrühren.[6] Reymond weist ihn daher dem Niccolò d'Arezzo zu, was Bedenken erregt.

Bei einem so lässigen Fortgang der Arbeiten sah sich die Signorie genötigt, an die säumigen Körperschaften eine Vermahnung zu richten. Nach ihrem Beschlusse vom 23. April 1406 sollten die Statuen längstens innerhalb 10 Jahren aufgestellt sein, widrigenfalls die betreffen-

---

[1] Gaye, I, 46 ff.

[2] L. Passerini, La Loggia di Or San Michele, p. 20 (132).

[3] Franceschini, a. a. O., p. 86 n. l.

[4] cf. Schmarsow, Aufsatz in der National-Zeitung vom 7. März 1889, (übernommen in die Festschrift für das kunsthistorische Institut Florenz, 1897).

[5] Marcel Reymond, La sculpture florentine au XIVe siècle, Gazette des Beaux Arts 1894, I, 387.

[6] cfr. Burckhardt, Cicerone,[8] Bd. II, p. 436 a.

den Pfeiler an jede beliebige andere Zunft vergeben würden, wofern sie die in Rede stehende Verpflichtung eingehe.[1]

Nun kam frisches Leben in das Unternehmen. Gleich nach 1408 schuf Nanni di Banco seinen St. Philipp für die Schuhmacher und seine Quattro Coronati für die Bauhandwerker; 1411—1413 Donatello den St. Markus für die Leineweber; vermutlich schon vorher den Petrus(?)[2] für die Fleischer; 1414 Ghiberti den Johannes Bapt. für die Calimala; 1416 Donatello den St. Georg für die Corazzai und Nanni di Banco den St. Eligius für die Hufschmiede; 1419—22 Ghiberti den Matthäus für die Arte del Cambio; 1425—26 den St. Stephan für die Arte della lana. Erst 1515 folgte Baccio da Montelupo mit dem Johannes Ev. für die Arte di Seta und gar erst 1601 Giovanni da Bologna mit dem St. Lukas für die Arte de' giudici e notai.

Uebersicht über die Statuten an Orsanmichele.

Jahr.	Statue.	Künstler.	Zunft.	Platz:
1399	Madonna mit Kind.	Simone di Franc. Talenti?	Medici e Speziali.	Süd—rechts
?	St. Jakobus.	Ciuffagni? Niccolo d'Arezzo?	Vaiai.	Süd—links
n. 1408	St. Philipp.	Nanni di Banco.	Calzolai.	Nord—links
n. 1408	4 Santi.	Nanni di Banco.	Maestri di pietra e legnami	Nord—rechts
n. 1408	St. Petrus.	Nanni di Banco?	Beccai.	Nord—links
1413	St. Markus.	Donatello.	Linaioli.	Süd—links
1414	Johannes Baptista.	Ghiberti.	Calimala.	Ost—links
1416	St. Georg.	Donatello.	Corazzai.	Nord—rechts
1416	St. Eligius.	Nanni di Banco.	Manescalchi.	West—rechts
1422	St. Matthäus.	Lorenzo Ghiberti.	Cambio.	West—links
1426	St. Stephan.	Lorenzo Ghiberti.	Lana.	West—Mitte
1483	Thomas und Christus.	Verrocchio.	Mercanzia.	Ost—Mitte
1515	Johannes Evangelista.	Baccio da Montelupo.	Seta.	Süd—rechts
1601	St. Lukas.	Giovanni da Bologna.	Giudici e Notai.	Ost—rechts

[1] Archivio di Stato, Provvisioni del Comune di Firenze, vol. 96, fol. I. — Franceschini, a. a. O., 77. Fr. gibt irrtümlicherweise das Jahr 1404 an.

[2] Vermutlich ein Werk des Nanni di Banco, dessen Stil es mehr entspricht als dem Donatellos.

DONATELLOS LUDWIGSSTATUE.

Das Tabernakel, das die vorliegende Arbeit speziell behandelt, gehörte von Anfang an der Parte Guelfa und wurde von dieser aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach dem Erlasse von 1406 in Auftrag gegeben. Denn daß die Besitzerin vorher bereits eine Figur habe setzen lassen, ist nicht bekannt, geht namentlich aus den Urkunden des Guelfenarchivs nicht hervor. Im Jahre 1423 ist jedoch die Statue des Schutzheiligen der Guelfenpartei, des heiligen Ludwig von Toulouse, in Arbeit; das folgt aus Zahlungsvermerken zweier ins Staatsarchiv zu Florenz hinübergeretteten Bände der Parte Guelfa, deren erster mit dem Februar 1418, d. h. 1419 nach unserer Zeitrechnung, beginnt. Folio 31r sub Mai 1423 heißt es:

«Offitiales ymaginis Beati Ludovici que poni debet in pilastro ecclesie sancti Michaelis in orto ut perfici possit floreni trecenti[1] aurj.»[2]

Diesem Wortlaut zufolge muß der Auftrag zu der Statue bereits vorher, spätestens aber im Januar 1419, wenn nicht noch früher, gegeben worden sein. Der Künstler des Werkes ist übrigens nicht genannt; daß es Donatello war, folgt erst aus anderen Indicien.

Dann kommt vom 24. November 1425 die Vorschrift unter fol. 34r:

«Domini Capitanei et eorum collegia qui prefuerint in offitiis de mense Augusti cuilibet[3] anni teneantur et debeant ire ad offerendum die Beati Lodovici ad ecclesiam orti sancti Michaelis, ultra aliam oblationem que fieri debet ad ecclesiam s. crucis eodem die.»

Aus diesem Wortlaut folgert nun von Fabriczy, daß die Statue bereits aufgestellt gewesen sein müsse, auf andere Weise sei die Erneuerung einer schon 1339 gegebenen Vorschrift nicht zu erklären.

---

[1] Muß doch wohl «Florenos trecentos» heißen.

[2] ed. Fabriczy, a. a. O.

[3] Muß doch wohl «cuius libet» heißen; von Fabriczy scheint hier ungenau kopiert zu haben.

Er selbst führt aber an, daß auch bezüglich des Tages des heiligen Thomas eine gleiche Verfügung am 20. Dezember 1486 erlassen worden sei, trotzdem dessen Statue bereits im Juni 1483 aufgestellt worden war. Daraus geht hervor, daß die Spende in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit der Statue zu stehen braucht; vielmehr war Orsanmichele Zunftkirche geworden, vor oder in der jede der beteiligten Körperschaften am Tage ihres Schutzheiligen ein Opfer darzubringen hatte, gleichgültig, ob derselbe bereits eine Statue besaß oder nicht. Für diese Interpretation spricht auch der Umstand, daß in der angeführten Urkunde sowohl von Orsanmichele wie von Sa. Croce der Ausdruck «ad ecclesiam» gebraucht wird, d. h. außen an der Kirche. Meint aber von Fabriczy, eine Andacht könne nur stattgefunden haben, wenn bereits eine Statue vorhanden war, so folgt daraus, daß sich in Sa. Croce schon längst eine Ludwigsstatue befunden hat. Dann aber würde die dort noch heute vorhandene allein in Betracht kommen, die von Anfang an draußen an der Kirche erwähnt wird, und die Ludwigsstatue von Orsanmichele wäre dann nicht mehr erhalten, oder nie gesetzt worden. Damit fällt aber eo ipso von Fabriczys Annahme.

Noch zwei Dokumente bringt Herr von Fabriczy zum Beweise seiner Behauptung bei. Das erste steht im sogenannten Architekturtraktat des Buonaccorso Ghiberti. Es heißt darin u. a.:

«La ffiura del santo Lodovicho sanza l'oro e sanza el ttabernaculo d'Orsanmichele A Donatello per suo maestero e di chi à ttenuto cho lui fj. 449.»

Hier die erste und früheste Erwähnung Donatellos als des Autors der Ludwigsstatue. Von Fabriczy schließt daraus, daß sich zur Entstehungszeit dieses Traktats die Statue an Orsanmichele befunden habe. Es geht doch nur daraus hervor, daß Donatello die Figur mit der Nische zusammen in Auftrag bekommen hat, und daß dafür ein Gesamtpreis festgesetzt worden ist; der Schreiber, den hier nur der Preis der Statue interessierte, mußte betonen, daß er nur von dieser, nicht vom Tabernakel rede. Wenn nun von Fabriczy daraus, daß die Statue sich noch an Orsanmichele befindet, folgert, daß das vorliegende Dokument zwischen 1425 und 1463 entstanden und von der Hand eines Zeitgenossen sei, so rechnet er mit nicht nur unbewiesenen, sondern offenbar irrigen Tatsachen. Damit der Traktat dem Donatello synchronistisch, also glaubwürdiger werde, will er die darin enthaltenen Angaben über das Grabmal Sixtus' IV. und dasjenige Innocenz' VIII., ersteres von 1493, letzteres noch später, von der Hand Buonaccorsos

Ghiberti (gest. 16. Juli 1514),[1] des Enkels Lorenzos, nachträglich eingetragen wissen, das andere soll dem Vittorio Ghiberti (gest. 18. Nov. 1496) angehören. Nun pflegt man aber bei nachträglicher Vervollständigung einer Liste, wie sie hier vorliegt, mit zeitlich nachfolgenden Dingen die betreffenden Notizen hinten und nicht vorn, wie es hier der Fall ist, einzuschalten. Derartige Notizen weisen auch gewöhnlich eine andere Handschrift und eine andere Tinte auf. Wie mir Herr Prof. Frey mitteilt, der das Manuskript untersucht hat, ist das nicht der Fall; vielmehr ist die ganze Liste von einer Hand geschrieben, nicht der des alten Ghiberti, sondern der seines Enkels und damit stimmt die alte Aufschrift des Manuskripts überein: «Questo libro é di bonachorso di Victorio Ghiberti»
und darunter von anderer, neuerer Hand:

«questro libro fu donato da Vectori Ghiberti a Matteo di Cosimo Bartoli, il qual morto tocho *(toccò)* a me Cosimo suo figlio nella divis ˜ *(divisione)* di noi fratelli e figliuoli di Matteo decto».

Die zweite Quelle ist nichts wie eine Kopie der vorigen; da sie aber auch eine Notiz über den Johannes Evangelista des Baccio da Montelupo bringt, kann sie erst nach 1515 entstanden sein. Sie ist also nicht zeitgenössisch und infolgedessen ohne Wert und Verbindlichkeit.[2]

Aus all diesen Quellen geht hervor, daß die Parte Guelfa Donatello und einem Mitarbeiter vor 1419 den Auftrag erteilt hat, für Orsanmichele eine Statue samt Tabernakel anzufertigen, nicht aber, daß der Meister sie vollendet und an Orsanmichele zur Aufstellung gebracht hat. Jedenfalls war die Nische im Jahre 1463 leer; das Dokument vom 26. März dieses Jahres, das die Abtretung des Tabernakels an die Mercanzia betrifft, redet ausdrücklich von dem «murus vacuus».[3]

Da die Parte Guelfa das Tabernakel erst 1463 an das Handelsgericht verkauft hat, war es bis dahin ihr Eigentum, und niemand hätte sie zwingen können, ihre Statue daraus zu entfernen. Andererseits lag kein Grund vor, sie freiwillig wegzunehmen, selbst wenn,

---

[1] Frey, Il codice Magliabecchiano, p. 148.

[2] Der Verfasser der Kopie ist vermutlich Cosimo Bartoli, der Buonaccorsos Schrift erstanden hatte. — Ihm ist das Mißgeschick unterlaufen, die Gewichtsangaben der Ludwigsstatue für den Zanobischrein Ghibertis in Anspruch zu nehmen.

[3] Arch. di Stato, Delib. della Merc. filza 295, 1462—63, fol. 117^{v}, Nr. 118^{r} — Fabriczy, a. a. O.

wie von Fabriczy meint, das Ansehen der Partei um die Mitte des Jahrhunderts beträchtlich sank; in diesem Fall hätte die Korporation erst recht jedes äußere Zeichen ihrer Macht aufrecht erhalten.

* * *

Auf welche Weise kann man nun den heil. Ludwig von Toulouse in Sa. Croce für dieses Tabernakel in Anspruch nehmen?

Diese Bronzefigur stand früher außen über dem Portal. 1860 ist sie bei der Restaurierung der Fassade nach innen genommen und an ihren jetzigen, ungünstigen Platz an der Eingangswand hoch oben gestellt worden.

Die Statue stellt den Heiligen als segnenden Kirchenfürsten dar. Die Figur steigt geschlossen auf; die Gliedmaßen liegen fest am Körper an. Das schwere Gewand läßt nur die Hände sehen, die Rechte, die zum Segnen erhoben ist, die Linke, die den diagonal gestellten Krummstab hält. Der sehr große Kopf ist mit der Mitra bedeckt. Das jugendliche Gesicht zeigt einen blöden Ausdruck; Donatello soll nach Vasari, deswegen zur Rede gestellt, gesagt haben, er habe ihn mit Willen so dargestellt, weil jemand, der ein Königreich fahren lasse, um Geistlicher zu werden, sehr dumm sein müsse.[1] Das Gewand besteht aus einem gegürteten Unterkleid und einem schweren, am Hals geschlossenen Mantel, den die Linke gleichzeitig mit dem Bischofsstabe faßt. Dieser ist sehr reich verziert; der Knauf ist mit vier kleinen Wappenputten geschmückt, die vor Nischen stehen. Die Nischen entsprechen genau denjenigen der Tugenden am Cosciagrabmal; sie haben Muschelabschluß, Pfosten, die gelenklos in die Schlußarchivolte übergehen, und sind voneinander durch kannelierte Pilaster getrennt.[2] — Die Hände des hl. Ludwig stecken in Handschuhen. Die Verhältnisse der Figur sind untersetzt; die Schultern fallen stark ab. — Die Plinthe zeigt an der Vorderseite eine Königskrone in starker Untenansicht.

Die Behandlung ist malerisch, d. h. es ist auf starke Licht- und Schattenwirkungen abgesehen. Die Falten sind sehr scharf unterschnitten und in großen Massen angeordnet.

Aus den angeführten Eigenschaften der Statue folgt, daß sie für eine Aufstellung in beträchtlicher Höhe berechnet war. Stände sie in der Nische von Orsanmichele, so würde die in Untenansicht dargestellte Krone auf der Plinthe unter Augenhöhe des Beschauers sitzen.

---

[1] Vas.-Mil. II, 416.

[2] Der obere Abschluß, die Krümmung des Bischofsstabes, ist abgebrochen.

Das wichtigste Argument gegen von Fabriczys Annahme sind indessen die Messungen des Architekten Castelucci, die in L'arte Anno V fasc. V—VI publiziert worden sind, und die folgende Maße ergeben haben:

Höhe des Tabernakels = 2,946 m.

Höhe der Statue ohne Plinthe = 2,900 m.[1]

Es liegt auf der Hand, daß diese Statue viel zu groß für die Nische ist und infolgedessen niemals dafür bestimmt gewesen sein kann.[2]

Ueber die Datierung des Werkes gehen die Ansichten sehr auseinander; von Fabriczy setzt sie in das Jahr 1424. Ihm folgt Bode;[3] von Tschudi[4] weist ihr die erste Hälfte der zwanziger Jahre als Entstehungszeit an. Schmarsow[5] und Semrau[6] nehmen etwa das Jahr 1440 an; andere, wie Marcel Reymond[7] und Hope Rea[8] verzichten überhaupt auf eine Datierung.

Gegen von Fabriczys und von Tschudis Datierung ist nichts einzuwenden. Zum Vergleich bietet Donatellos Werk gerade in den zwanziger Jahren einige Belege. Zunächst kommen zwei Campanilestatuen in Betracht, der sog. Zuccone und der Jeremias (1423—26). Beide haben mit dem Ludwig das schwere, rundliche Gefälte mit den tiefen Unterschneidungen gemein, die auf eine malerische Wirkung berechnet sind. Bereits die Kappadocische Königstochter auf dem Relief unter der Statue St. Georgs an Orsanmichele (1416 oder wenig später) zeigt Neigung zu gleicher Behandlung. Gemeinsam ist dem Ludwig und den Campanilestatuen ferner die Betonung des Handgelenkes und das charakteristische Fassen mit dem zweiten und dem dritten Finger, das schon bei Johannes d. T. am Campanile (1418) vorkommt. Weiterhin wird bei Donatello die Draperie flüssiger. Schon auf dem Relief der Salome am Taufbrunnen zu Siena (1425) sind die Figuren mit viel dünneren Stoffen bekleidet, die die Glieder hindurchschimmern lassen. Das Gleiche gilt von der liegenden Statue des Papstes Johann XXIII.

---

[1] Quelle: Privatschreiben des Dr. B. Marrai. cfr. auch dessen Schrift: Donatello nelle opere di decorazione architettonica, p. 45.

[2] Da die Archivolte der Nische das darüber lagernde Gebälk tangiert, kann die Nische niemals höher als sie jetzt ist gewesen sein.

[3] Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1902, p. 67.

[4] von Tschudi, Donatello e la critica moderna. Torino 1887.

[5] Schmarsow, Donatello. Breslau 1886.

[6] Semrau, Donatellos Kanzeln in San Lorenzo. Breslau 1891, p. 48.

[7] Marcel Reymond, La sculpture florentine, 1ère moitié du XVe siècle. Florence 1898, p. 95.

[8] Hope Rea, Donatello. London 1900, p. 50.

auf seinem Grabmal im Florentiner Baptisterium (1427). Immerhin erinnern die Nischen am Sockel des Denkmals an die Nischen am Knauf des Bischofstabes des hl. Ludwig. Die flache Behandlung, der obere Muschelabschluß, die Pfosten ohne Kapitell und die Einrahmung durch kannelierte Pilaster stimmen völlig überein.

In den Arbeiten der dreißiger Jahre wird die Gewandung noch durchsichtiger, zweifellos infolge von Anregungen, die ihm die Antike auf seiner Romreise im Jahre 1432/33 gegeben hat. Als Beispiele mögen die Putten der Prateser Außenkanzel (1434—38) und der Domcantoria von Florenz (1433—38/39) dienen.

Nicht anders hält es Donatello um das Jahr 1440, die von Schmarsow und Semrau angegebene Zeit. Die Erztüren der alten Sakristei von San Lorenzo zu Florenz, die wohl damals entstanden sind, liefern den Beweis dafür. Die Gewandung der dort dargestellten Heiligen ordnet sich durchaus dem Körper unter.[1]

Demnach schließt sich die Ludwigsstatue stilistisch am besten den Arbeiten der Jahre 1418—25 an, und wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir sie dem Anfang der zwanziger Jahre zuweisen.

Das ist aber die Zeit, in der der Meister mit dem Erzgießer und Architekten Michelozzo gemeinsam zu arbeiten begann.

Donatellos erster Erzguß läge also hier vor, und wir glauben mit Recht anzunehmen, daß Michelozzo — das ist offenbar der chi l'ha tenuto con lui jener Urkunde — Donatellos Modell gegossen und ciseliert hat. Doch soll im folgenden noch eingehender der Versuch gemacht werden, Michelozzos und Donatellos künstlerisches Verhältnis gegeneinander abzugrenzen. Das Problem wird gleich akut, wenn es sich um die Beantwortung der Frage handelt, ob Donatello auch das Tabernakel an Orsanmichele für die nicht zur Aufstellung gelangte Ludwigsstatue selbständig entworfen und ausgeführt hat.

---

[1] Die Paduaner Arbeiten, obgleich sie im wesentlichen dem gleichen Prinzip folgen, können hier nicht angeführt werden, da sie unter starker Beihilfe von Schülern entstanden sind. Zudem kommt ja die Paduaner Zeit für diese Florentiner Statue überhaupt nicht in Betracht.

IST DONATELLO DER MEISTER DER NISCHE?

Jene mehrfach angezogene Urkunde scheidet genau zwischen Tabernakel und Statue; ob das Tabernakel dem Donatello zugewiesen wird, ist mit Sicherheit aus dem Wortlaut nicht zu bestimmen. Donatellos Urheberschaft für das Tabernakel bezeugt am frühesten Francesco Albertini in seinem Memoriale von 1510,[1] also fast 50 Jahre nach Donatellos Tode.

Dann treten Antonio Billi,[2] dessen Buch wohl zwischen 1516 und 1520 erschienen ist,[3] und der Anonymus Magliabecchianus[4] für Donatello ein; endlich Vasari.[5] Es ist nun Sache der Stilkritik, sich mit diesen Nachrichten auseinanderzusetzen.

Zwei Pilaster, die auf einem konsolengestützten Sockel aufstehen und ein völlig ausgebildetes Gebälk, Architrav, Fries und Giebel, tragen, umschließen eine runde Nische mit abschließender Wölbung. Diese Wölbung ist von der Nische durch ein Gebälk getrennt. Die Nische wird jederseits von einer Säule flankiert.

Die Pilaster sind kanneliert und mit Kompositkapitellen bekrönt. Die drei Lagen des Architravs sind durch verschiedenartige Astragale voneinander geschieden. Die Säulen haben gewundene Kannelierung und jonische Kapitelle. Das Gebälk darüber besteht aus einem dreiteiligen Architrav ohne Astragale, einem völlig glatten Fries und einem abschließenden Profil. Die abschließende Archivolte der Nische wird durch einen Kranz aus übereck gestellten Würfelchen gebildet.

---

[1] Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze 1510.
[2] Il Libro di Antonio Billi, ed. Frey. Berlin 1892, p. 38—39.
[3] a. a. O., p. XII.
[4] ed. Frey. Berlin 1892.
[5] Vas.-Mil., II, 404. — III, 362.

Während die eigentliche Nische auskassettiert ist, ist die Wölbung mit einer Muschel ausgesetzt.

Das Tympanon, der Fries darunter, die Zwickel des Nischenbogens und der Sockel sind mit Reliefs geschmückt. Im Giebelfeld ist die hl. Dreieinigkeit in geflügeltem Kranze dargestellt, im Fries vier geflügelte Engelsköpfe, die durch Laubgewinde miteinander verbunden sind. Auf den Zwickeln befindet sich je ein Putto, und auf dem Sockel halten zwei schwebende Putten einen Kranz, der zur Aufnahme eines Wappens bestimmt war. Die beiden Ecken des Untersatzes werden durch zwei nach außen schauende Männerköpfe gebildet, von denen der linke eine Siegerbinde nach antikem Vorbild trägt.

Dieses Tabernakel soll also nach Bodes und von Fabriczys Ansicht von Donatello in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre geschaffen worden sein.

* * *

Dem Betrachter fällt an der Nische zuerst die herrliche Klarheit und Reinheit der Architektur auf. Er bekommt den Eindruck von Harmonie und organischem Leben. Kein Stützglied ist zu schwach oder kraftverschwenderisch, kein Lastglied ist zu schwer oder zu leicht. Alle wirkenden Kräfte sind fein abgewogen; nirgends fehlt etwas, nirgends ist etwas überflüssig. Die Verzierung hat an keiner Stelle Selbstzweck, überall ordnet sie sich der Funktion des betreffenden Bauteiles unter und verstärkt sie: Vertikale Kannelierung betont die Höhenrichtung des tragenden Pilasters; gewundene Kannelierung gibt der Säule die höchste Energie (man denke an gezogene Schußwaffen); der Fries als ruhendes Zwischenglied ist völlig glatt; bildhauerischer Schmuck als ein Hindernis der Kraftentfaltung wird an keinem tragenden Glied geduldet. Kurz, der erste Eindruck stellt uns ein reines, reifes Renaissancegebilde vor.

Es wird nun zu untersuchen sein, ob die architektonischen Werke, die wir von Donatello kennen, imstande sind, in uns den gleichen Eindruck hervorzurufen. Selbstverständlich kann hier nur von beglaubigten Werken des Meisters die Rede sein.

Es erscheint zweckmäßig, die Werke Donatellos, die hier in Betracht kommen, in zwei Gruppen einzuteilen; zur ersten würde man die Arbeiten zu zählen haben, die architektonischer Fassung oder architektonischen Schmuckes bedürfen, zur zweiten diejenigen, auf welchen Architekturen dargestellt sind, also einige Reliefs. Aus der ersten Gruppe bieten sich uns dar: Die Grabplatte des Bischofs Pecci

in Siena, das Grabmal des Papstes Johann XXIII. im Florentiner Baptisterium, das Brancaccigrabmal in S. Angelo a Nilo in Neapel, das Verkündigungstabernakel in S. Croce zu Florenz, das Tabernakel zu S. Peter zu Rom, der Grabstein des Giovanni Crivelli in S. Maria in Aracoeli ebenda, die Außenkanzel am Prateser Dom und endlich die Sängertribüne des Florentiner Doms. Zur zweiten Gruppe hat man zu rechnen: das Sockelrelief an der Nische des hl. Georg an Orsanmichele, das Relief mit dem Tanz der Salome am Taufbrunnen in Siena und die Reliefs am Santo zu Padua.

Aus der ersten Gruppe ist das früheste Werk die Grabplatte für Pecci, den Bischof von Grosseter, im Dom zu Siena, die 1426 entstanden ist. In den Fußboden ist eine Bronzeplatte eingelassen, die den Toten auf einer Bahre liegend darstellt. Am Fußende rollen zwei Putten ein Schriftband mit der Inschrift und dem Wappen des Bischofs auf. Die Bahre ist als Mulde gedacht, mit rundbogigem Abschluß oben und unten. Am Kopfende ist das Band mit einer Muschel ausgesetzt. Die Einfassung der Mulde läuft glatt herum, ohne jeden Accent. Die Tragstangen, deren obere Enden abgebrochen sind, stecken in balausterförmigen Oesen. Das Werk ist weder im ganzen noch in einzelnen Teilen von antiken Vorbildern beinflußt.

Das Cosciagrabmal (1427 vollendet), in dem die Gebeine des Papstes Johann XXIII. ruhen, führt einen Schritt weiter. Während einzelne Partien noch gotisch sind, werden in anderen bewusst antike Bauformen nachgeahmt und verarbeitet.

Das Denkmal, ein Wandgrab, ist zwischen zwei der mächtigen antiken Granitsäulen der Taufkirche gesetzt. Ueber einem mit Engelsköpfen und Laubgewinden geschmückten Sockel stehen in drei Nischen die Kardinaltugenden. Darüber ragt der Sarkophag, von vier Konsolen getragen, hervor, auf dem ein Ruhebett mit der liegenden Statue des Papstes steht. Ueber einer Lünette mit der Madonna schließt ein bekrönender Sims das Werk ab.

Eigentlich gotisch sind nur die drei Nischen der Tugenden. Die einrahmenden Pfosten gehen ohne jedes Gelenk in die Archivolte des abschließenden Rundbogens über, und die Muschel im Halbrund wird durch keine Cäsur gegen die übrige Nische abgesetzt. Ein reiferer Meister hätte wohl auch das Gebälk über den Nischen breiter gestaltet; hier ist es nicht stark genug, um die Vertikale der zwischen den Nischen befindlichen Pilaster und den aufstrebenden (demnach gleichfalls gotischen) Konsolen darüber zu unterbrechen. Schließlich läuft das Ganze in eine Spitze aus, indem am Gebälk ein marmorner Baldachin mit

einem Knoten befestigt ist und, nach beiden Seiten gezogen, an den einschließenden mächtigen Säulen gehalten wird. Davon abgesehen, kam hier die Aufgabe dem Bestreben renaissancemäßig zu bauen vortrefflich entgegen. Sollte das Grabmal zwischen den beiden kolossalen Säulen bestehen, so musste die kontrastierende Horizontale aufs energischste betont werden, und damit zog der Renaissancegeist ein. Sechs Gebälke schneiden kräftig hinein; dazu kommt das Ruhebett des Papstes und der volle Schlagschatten, den dieses und der Sarkophag werfen. Im einzelnen freilich ist es um das Verständnis der antiken Formen noch schlecht bestellt; namentlich bringen die gehäuften Profile eine peinliche Unklarheit in die Details. Figürlicher Schmuck ist in diskreter Weise an größeren Flächen lastender Teile angebracht: am Sockel drei geflügelte Cherubköpfe mit flatternden Bändern und schweren Laubgewinden, in den Feldern zwischen den Sarkophagkonsolen Wappen, an dem Sarkophag selbst zwei sitzende Putten mit Schriftband, endlich in der Muschellunette die Madonna mit Kind. Wir sehen vorläufig davon ab, zu scheiden, was Donatello und was Michelozzo di Bartolommeo, dessen Mitarbeiterschaft urkundlich beglaubigt ist, an dem Werk gearbeitet hat.

Das Brancaccigrabmal in S. Angelo a Nilo in Neapel von 1427 kann nicht in den Kreis der Erörterung gezogen werden, weil es erstens in den architektonischen Teilen ausschließlich von Michelozzo geschaffen worden ist, und es sich zweitens, wohl auf den Wunsch der Besteller, nach der neapolitanischen Tradition richtet und besonders dem Stil der Anjou-Gräber folgt.

Das nächste Werk, das hier genannt werden muß, führt uns bereits nach Rom. Im Jahre 1433 entstand hier das Tabernakel, das sich heute in der Cappella della Sagrestia dei Beneficiati in S. Peter befindet. Die Arbeit ist für uns von höchster Wichtigkeit, einmal, weil sie ohne Michelozzos, überhaupt ohne eines andern Künstlers Teilnahme angefertigt ist (der junge Simone di Giovanni Guini [1406—1491] käme nicht in Betracht, da seine Grabplatte für den Papst Martin V. eine völlige Abhängigkeit von Donatello beweist), sodaß wir Donatellos architektonisches Können ungetrübt vor uns sehen, dann, weil sie unter dem unmittelbaren Eindruck der Antike geschaffen worden ist. Ueber einem Sockel mit Putten erheben sich zwei Paare gekuppelter Pilaster, von denen die äußeren von der Seite gesehen sind und vor den inneren zurücktreten. Ueber ihren korinthischen Kapitellen springen Konsolen mit Blattwellen und Voluten hervor, die unter Vermittlung eines Gebälks korbartige Aufsätze tragen. Vier Engel

stehen darauf; die der Front halten zwischen sich einen Vorhang, hinter dem eine Platte mit der Reliefdarstellung der Grablegung sichtbar wird. Ein rosettengeschmücktes Gebälk mit Zahnschnitt schließt das Ganze nach oben ab. Das Feld zwischen den Pilastern enthält eine giebelbedeckte Tür, deren Füllung heute durch ein Gemälde ersetzt ist. Im Giebelfeld befindet sich ein Tondo mit dem Ecce-Homo. Auf den Schrägen des Giebels lagern zwei Engel, ähnlich den Victorien an römischen Triumphbögen. Die schmalen Wandstreifen neben der Tür sind mit Vasen und daraus hervorsprießenden Ranken geziert. Auf den Basen der Pilaster drängen sich Gruppen andächtiger Engel zum Allerheiligsten. Das im ganzen etwas flüchtig und skizzenhaft behandelte Werk lehnt sich ja nun freilich an antike Vorbilder an. Aber Bode schreibt einmal mit Recht, «daß Donatello in Rom sich angelegen sein ließ, sein ABC der klassischen Ornamentik möglichst zu bereichern, daß ihm aber weniger daran lag, es besonders zu verbesssern und immer in klassischer Weise anzuwenden.»[1] Vor allem wird den Beschauer stets die Ueberfülle des Beiwerkes befremden; nirgends hat das Auge einen Ruhepunkt; jede kleinste Leiste ist abgenutzt, um Ornamente, Blattwellen, Eierstab, Zahnschnitt oder Rosetten darauf anzubringen. Die Architektur selbst ist in einer Weise gegeben, die mit den Grundsätzen der Antike und der Renaissance in grellem Widerspruch stehen. Kraft und Last stehen in keinem Verhältnis zueinander. Bedarf es eines starken Pilasters mit Kapitell und zwei Tragegliedern darüber, um einen kleinen Engel statisch zu sichern? Zudem bilden doch die Konsolen unmittelbar über den Kapitellen einen architektonischen Pleonasmus. Die Art, wie von unten der Giebel der Tür gegen die Reliefplatte stößt, ist nicht recht erträglich, und ebensowenig, wie diese Platte hart gegen die Engel auf den Giebelschrägen schneidet. Wenn wir schließlich noch sehen, daß die Ansatzpunkte des Pilasters durch große Engel völlig verdeckt werden, und so die Hauptkraft im Entstehen vernichtet wird, so müssen wir sagen, daß das Ciborium einem Meister das Leben verdankt, der in erster Linie Bidhauer ist, architektonische Aufgaben zwar bewältigt, aber ohne auf die ästhetischen Forderungen der Architektur besonders einzugehen, und der sie seiner Skulptur gänzlich unterordnet. Dies Werk, das einen völligen Mangel an architektonischer Schulung bei seinem Meister verrät, bildet den größten Gegensatz zum Cosciagrabmal. Der Unterschied läßt sich auf die Anteilnahme Michelozzos hier und auf seine Abwesenheit dort zurückführen.

---

[1] Florentiner Bildhauer, p. 31.

Nicht anders ist der Eindruck, den der Grabstein des Giovanni Crivelli in Sa. Maria in Aracoeli zu Rom aus derselben Zeit auf uns macht; leider ist der Stein sehr abgetreten und in den Details verwischt. Der Tote ist in einer Nische stehend gedacht, deren mit einer Muschel ausgesetztes Halbrund von den stützenden Pilastern durch ein Gebälk getrennt ist. Am Kopfende halten zwei Engel einen Kranz mit dem Wappen des Verstorbenen. Das Ganze ist von einer Leiste umrahmt. Schon der Gedanke, eine Nische als Sarg zu verwenden, zeugt gegen einen fein entwickelten architektonischen Sinn. Ein Baumeister würde es nicht über sich gewinnen, in dieser Weise mit den Funktionen zu spielen. Will man selbst darauf eingehen, so wird man es schwer mit einem guten architektonischen Geschmack vereinen können, daß die Hauptkraft, der Pilaster, nur andeutungsweise gegeben wird, und daß die Archivolte des Halbrunds sich totläuft. Zwar hat Donatello in der richtigen Einsicht, daß eine Archivolte nicht unmittelbar aus dem Kapitell entspringen darf, ein Gebälk eingeschoben, aber er hat dessen horizontale Tendenz durchaus zunichte gemacht, indem er es mit einem vertikalen pfeifenartigen Ornamente schmückte.

Es erscheint angezeigt, an dieser Stelle das Tabernakel mit der Verkündigung in Sa. Croce zu Florenz zu erörtern, das wohl seinem Stil nach unmittelbar hinter die Romreise gehört. Ueber einem nach hinten ausgebogenen, von zwei Wandkonsolen getragenen Sockel erheben sich zwei Pilaster, deren Basen aus je zwei, von Löwentatzen getragenen Voluten bestehen, und deren Kapitelle mit Masken dekoriert sind. Die Pilaster tragen ein breites Gebälk, das von einem weit ausladenden Sims bekrönt wird; der Giebel ist rundbogig und läuft in Voluten aus. Auf den Simsecken stehen Gruppen von je zwei Putten; zwei andere, verstümmelte Putten lagern oben auf dem Bogen. Am Sockel ist an jeder Seite ein schräg gestelltes Wappen befestigt und in der Mitte ein geflügelter Lorbeerkranz. Die Erfindung des Ganzen ist höchst genial; Motive, wie der Volutengiebel, die klagenden Masken am Kapitell, die Voluten auf Löwenköpfen als Basen, der geschweifte Sockel und die Schrägstellung der Wappenschilder sind durchaus neuartig und verraten eine großartige Schöpferkraft. Doch sind sie nicht immer richtig angewendet; die Basenvoluten z. B. werden von den Pilastern in der Mitte zusammengedrückt, statt daß sie sie hüben, sodaß die Wirkung eine schwächliche ist. Zudem ist alles mit Ornamenten überwuchert; nicht der kleinste Fleck ist ohne Verzierung gelassen. Auch hier nimmt die Dekoration nicht die geringste Rücksicht auf die Funktionen der Bauteile. Unbekümmert sind die Pilaster ganz äußer-

lich mit Lorbeerblättern schuppenartig bekleidet, und lastende Teile werden durch die Ornamentik vertikal tendiert. Für den Meister ist Reichtum mit Fülle und Mannigfaltigkeit identisch. Er steht noch nicht auf dem Standpunkt der reiferen Renaissance, für die Reichtum die Harmonie der Verhältnisse ist, und die Schmuck niemals zum Selbstzweck werden läßt.

Ganz anders mutet uns die Außenkanzel des Prateser Doms an. Freilich hat diese klare und einfache Architektur nichts mit Donatello zu schaffen. Michelozzos selbständige Arbeit ist urkundlich beglaubigt, und seine Autorschaft wird für die architektonischen Teile heute wohl von keiner Seite bestritten. Ob das Kapitell am Fuße der Kanzel Donatello oder Michelozzo zuzuweisen ist, ist hier völlig belanglos, da es ein rein dekoratives Stück ist.

Wir schließen nun diese Gruppe mit der Cantoria des Florentiner Doms (heute in der Opera del duomo) ab. Bereits 1433, nach seiner Rückkehr aus Rom, hatte Donatello den Auftrag übernommen, 1439 war das Werk vollendet und wurde 1441 aufgestellt. Fünf kräftige Kragsteine, an ihrer unteren Fläche mit einer liegenden, an der vorderen Fläche mit einer aufrechten Konsole bekleidet, tragen eine muschelgeschmückte Deckplatte. Eine Art Balustrade dient den schlanken Säulchen zum Untersatz, die über jeder Konsole zu je zwei sich erheben, in der Weise, daß an diesen fünf Stellen Deckplatte und Balustrade sich verkröpfen. Hinter den Säulen zieht sich eine Wand als Unterlage eines Hochreliefs, tanzende Putten darstellend, hin, und eine breite Cornische schließt über den Säulen das Ganze ab. Auch diese Arbeit wird durch außerordentlichen Reichtum des Schmucks gekennzeichnet. In Rom hatte Donatello die Schöpfungen der Cosmaten kennen gelernt und wohl ihnen ihre Goldmosaïk abgesehen. Hier nun hat er den Hintergrund des Reliefs und die Säulchen, die Deckplatte und die Cornische damit bekleidet und so eine Kontrastwirkung den Marmorreliefs gegenüber geschaffen. Doch sind die Säulen die einzigen Teile, die ohne Ornamentation geblieben sind. Antike Amphoren, Palmetten, Kinderköpfe in Strahlenkränzen, Muscheln, Guirlanden, Eierstäbe und anderer Schmuck bedecken in größter Fülle alle Partieen des Werkes.

Ob die Cantoria von S. Lorenzo, die dem Künstler von Cosimo de' Medici in Auftrag gegeben worden sein soll,[1] eine eigenhändige

[1] Erst 1457 ging man mit dem Abbruch des alten an den Bau des neuen Langhauses von S. Lorenzo. Unter Piero il Gottoso erst geschah die innere Einrichtung ebenso wie die Fassadenprojekte (cf. Moreni, La basilica di Firenze). Auch macht Prof. Frey darauf aufmerksam, daß der Delphin hier nicht zum ersten Mal, wie Bode meint, vorkommt, sondern bereits an der Cappella Pazzi und am Palazzo Quaratesi. Es ist wahrscheinlich das Wappentier der Pazzi.

Arbeit ist, wissen wir nicht. Im wesentlichen lehnt sie sich an die Domcantoria an; die Gesinnung ist hier und dort die gleiche, während allerdings in S. Lorenzo die Verhältnisse weniger fein sind. —

Es erübrigt noch, einen kurzen Blick auf die Reliefs mit architektonischen Veduten zu werfen. Auf der kurz nach 1416 entstandenen Predelle des h. Georg an Orsanmichele sehen wir eine Blendarkade. Die Höhe der Säulen beträgt 18 Kapitelle oder 18 mal den oberen Durchmesser, die Scheitelhöhe der Halbkreisbogen $1^1/_2$ mal den oberen Säulendurchmesser oder etwa $^1/_9$ der Säulenhöhe (eigene Messung). Ein unglücklicheres Verhältnis ist kaum denkbar. Man wird unwillkürlich an Giottos und Andrea Pisanos Architekturen erinnert.

Auf Donatellos Relief am Sieneser Taufbrunnen (1425) spielt sich der Tanz der Salome und die Darreichung des Täuferhauptes in einer offenen Halle ab, von der aus man in mehrere weitere Räume hineinsieht. Es ist alles gänzlich schmucklos gehalten. Die Rundbogen ruhen auf massiven Mauerpfeilern, aus denen die Archivolten ohne jedes Kapitell oder Gebälk hervorwachsen. Sonst finden sich nur noch zwei Säulen und zwei Pfeiler, kanneliert und oben mit kapitellartigen Aufsätzen versehen, in der Weise, daß sich die Masse über einem kleinen Band ein wenig erweitert, aber die gleiche Kannelierung als einzigen Schmuck beibehält. Es kann nicht geleugnet werden, daß das Relief eine große Ungeschicklichkeit seines Schöpfers architektonischen Formen gegenüber zeigt; gleichzeitig indes verrät ein Streben nach neuartigen, originellen Motiven, wie alle architektonischen Arbeiten, in denen sich der Meister versucht.

Diese ihm eigene Phantasie offenbart sich am deutlichsten in den vier Relieftafeln vom Hochaltar zu Padua mit den Wundern des h. Antonius. Er kann sich nicht genug tun, immer mehr will er bringen, und so durchbricht er die Mauern und trägt die Dächer seiner Bauten ab, um uns das Innere zu zeigen, wo wir wieder neue Motive zu sehen bekommen. Ob derartige Baulichkeiten in der Wirklichkeit möglich wären, interessiert ihn nicht; für ihn kommen die Bauteile nur als zeichnerisch interessant in Betracht, und ihre Gesamtheit ist ihm in ihrer oft verworrenen, perspektivischen Anordnung zur Erzielung einer malerischen Wirkung wichtig.

Nur ein einziges dieser Reliefs weist eine Architektur auf, bei der es dem Meister auf Schönheit der Verhältnisse ankam, dasjenige, welches die Anbetung der Hostie durch das Maultier darstellt. Drei gewaltige Nischen nebeneinander sind durch mächtige Pilaster voneinander getrennt. Großräumigkeit und Einfachheit zeichnen die An-

lage aus. Dem Künstler haben sicherlich römische Vorbilder vorgeschwebt, die Caracallathermen oder die Constantinsbasilika. Doch hat er nur das Schema übernommen und damit frei geschaltet; er ahmt das Tonnengewölbe nach und überzieht es aus reiner Dekorationslust mit einem Stabwerk, das hier so wenig angebracht wie nur möglich ist. Man wäre fast versucht, das Werk mit dem Ludwigstabernakel zusammenzubringen, wenn sich nicht gerade hier, bei einiger äußerer Aehnlichkeit, der ganze Abstand zeigte. Der Pilaster ist ein bloßes Schmuckstück. Er fängt nicht den Schub der Gewölbe auf, denn sie stoßen hinter ihm aufeinander und stützen sich gegenseitig; es ist als Blenddekoration vorgeklebt. Indem er nun aber die Archivolten rücksichtslos überschneidet, verdeckt und vernichtet er die aus der gemeinsamen Mauer herauswachsende Hauptkraft. Auch hat der Künstler auf der Archivolte ein nichtssagendes, eher verwirrendes Rosettenornament nicht unterdrücken können. Bei dem Ludwigstabernakel dagegen ist die Archivolte vollständig gegeben; der Schub wird vom Gebälk aufgefangen und auf die Pilaster übergeführt.

Wir sind nun zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurückgekehrt. Ein Ueberblick über Donatellos architektonisches Schaffen sollte zeigen, ob es denkbar sei, daß er das Ludwigstabernakel in seiner Gesamtanlage geschaffen habe. Wir haben den Eindruck gewonnen, daß Donatello an architektonische Aufgaben herangegangen ist ohne das Bestreben sich den Erfordernissen des Baustiles anzubequemen; vielmehr hat er unbekümmert und rücksichtslos die Dinge seiner willkürlich schaltenden Eigenart untergeordnet, die auf dem Gebiete der malerischen Plastik liegt. Er hat häufig mit Nichtachtung jeder Funktion alle Teile gleichmäßig mit reichem Schmuck bedeckt; er hat vielfach klassische Motive gänzlich mißverstanden und falsch angewendet und gehäuft. Er hat mit seiner unerschöpflichen Phantasie der Ornamentation des Quattrocento vielleicht die Wege gewiesen, aber er ist hinter den zeitgenössischen Baumeistern als Architekt weit zurückgeblieben, vor allem hinter Filippo Brunelleschi und selbst hinter Michelozzo, der mit geringerer Genialität und Erfindungskraft, aber mit mehr Gerechtigkeit den Sonderbedingungen einer jeden Kunst gegenüber am Werke war. Demnach ist es ausgeschlossen, daß die Gesamtanlage des Tabernakels von Donatello herrührt, und man wird sich nach einem andern Meister umsehen müssen.

Zunächst muß man an Michelozzo denken. Die Teilnahme eines andern Künstlers ist uns ja überliefert: «e di chi à ttenuto cho lui», und für die zwanziger Jahre war dieser Mitarbeiter kein anderer als

eben Michelozzo. Dieser hat uns genügend Werke hinterlassen, teils aus der Gemeinschaft mit Donatello, teils aus seinem selbständigen Wirken, daß wir einen ausreichenden Ueberblick über sein architektonisches Schaffen gewinnen können.

Die Betrachtung kann sich auf die Arbeiten der 20er und 30er Jahre beschränken.

Im Jahre 1427 entstand in Pisa das Brancacci-Grabmal für S. Angelo a Nilo in Neapel, das in seinen architektonischen Teilen auf Michelozzo zurückgeht; selbst von dem plastischen Schmuck hat Donatello wohl nur die Madonna gearbeitet. Das Werk hat ein merkwürdiges Gepräge dadurch, daß ein mutiger Renaissancegeist aufs seltsamste mit einer alten, durch das Lokal gebotenen Tradition kontrastiert. Wesentlich neu sind die Kompositkapitelle mit ihren üppig hervorschießenden Blättern und den energischen Voluten, ferner das elegante Gebälk mit dem prachtvoll ausladenden Sims darüber und endlich die gekuppelten Pilaster im Oberteil. Alle diese Motive kommen auch an Brunelleschis Pazzi-Kapelle vor.

Aus den 30er Jahren rührt der Palazzo Riccardi-Medici her,[1] der Vater des Florentiner Palastes. Von ihm geht die Entwicklung aus, die der Palazzo durch die ganze Renaissance hindurch erfährt, ohne sich doch im wesentlichen von der durch Michelozzo aufgestellten Norm zu entfernen. In drei Stockwerken aufsteigend, die sich nach oben zu verjüngen und im Material verfeinern, das Ganze von einem weitausladenden Kranzgesimse glücklich bekrönt, so stellt sich der Bau dar, und nachfolgende Generationen fanden wenig an diesem Typ zu ändern. Mußte der Palast nach außen hin repräsentieren und imponieren, so durfte der Hof wenigstens auf intimere Wirkung ausgehen, und so hat der Meister eine wunderbare luftige und elegante Bogenhalle gebaut, wie sie Brunelleschi so oft geschaffen hat. Es ist eine köstliche Freiheit in dieser Säulenstellung. Freilich vermißt man ein Kämpfergebälk; doch wird man dem Künstler kaum einen Vorwurf daraus machen können, wenn man bedenkt, daß selbst der größte Baumeister der Zeit nicht dessen durchgängige Notwendigkeit erkannte.

Ein schön gezeichnetes Gebälk, das als einzigen Schmuck einen Eierstab zeigt, hat die Altarnische der Cappella Medici in Sa. Croce.

---

[1] Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Frey ist der Palazzo Medici der Hauptsache nach bis 1440 ausgeführt worden. Er stützt sich dabei auf eine Urkunde, die er demnächst publizieren wird. Die Angabe des Zibaldone Giamozzo Salviatis (lebt noch 1523), derzufolge (pag. 11 a) der Palazzo anno 1444 zu bauen begonnen worden sei, ist, wie der gen. Gelehrte mir mitteilt, völlig wertlos.

Die Pilaster haben wieder das Gepräge derer vom Brancaccigrab, d. h. Brunelleschis Charakter; auch die Kapitelle sind völlig identisch. Die ganze Cappelle ist ohne Brunelleschi nicht denkbar; charakteristisch ist die Enthaltsamkeit im Schmuck.

Das letzte Werk dieser 30er Jahre ist die Bibliothek von S. Marco, eine dreischiffige, gewölbte Anlage, mit Rundbogen auf schlanken Säulen. Hier begegnen wir zum ersten Mal dem jonischen Kapitell, mit einem Strick gegen den breiten Hals abgesetzt. Ob er das Motiv der 1437 vollendeten Orgelbalustrade Lucas della Robbia entnommen hat, mag dahingestellt bleiben.

Die übrigen Werke Michelozzos entstammen einer späteren Zeit und können daher hier übergangen werden. Eins allerdings muß ausgenommen werden, da es wegen seiner engen Verwandtschaft mit dem Ludwigstabernakel in den Kreis der Betrachtung gezogen werden muß. Es ist das Altartabernakel der Cappella della Madonna in der Chiesa Collegiata zu Impruneta. Die Anlage ist die gleiche. Ueber dem Sockel erheben sich zwei Pilaster, die ein Gebälk nebst Giebel tragen. Innerhalb dieses Rahmens ruht ein Rundbogen mittels eines Kämpfers auf zwei jonischen Säulen. Die Identität erstreckt sich auf Pilaster, Säulen, Kapitelle, Giebel nebst Gebälk und den ganzen figürlichen Schmuck; von diesem natürlich die kranztragenden Putten des Sockels ausgenommen, die hier, wo kein Wappen anzubringen war, nicht am Platze gewesen wären; sie sind durch ein eigenartiges Muster von parallel gestellten vertikalen S-förmigen Rippen ersetzt, wie es von der Pazzikappelle (oberer Fries) her bekannt ist.[1] Statt der Archivolte ist dem Rundbogen ein aufgerollter Vorhang vorgesetzt, ein barockes Motiv, das etwas an das Cosciagrabmal erinnert. Endlich ist an Stelle des Gebälkes unter dem Bogen, das beim Ludwigstabernakel an die Außenpilaster stößt und auf diese Weise einerseits den Schub auf diese ablenkt und andrerseits eine organische Verbindung zwischen Kern und Rahmen herstellt, ein einfacher Kämpferblock getreten, der nicht mit den Pilastern in Verbindung steht und so der ganzen Anlage den Charakter der notwendigen Zusammengehörigkeit nimmt. Zu diesen Unterschieden kommen einige in den Maßen, indem Sockel und Giebel zu sehr gedrückt erscheinen, ein Proportionsfehler, der wohl durch die räumlichen Verhältnisse der Kapelle veranlaßt war. Ob man Michelozzo für das Mißverhältnis verantwortlich machen darf, erscheint zweifelhaft. Es ist nicht wahrscheinlich, daß der Baumeister, der die grundlegenden

[1] Brunelleschi hat das Motiv antiken Sarkophagen entnommen.

Proportionen des Florentiner Palastes aufgestellt hat, nicht in besserer Weise dem Lokal hätte gerecht werden können. Wir glauben daher die Ausführung mit Recht Schülerhänden zuschreiben zu dürfen.

Andererseits ist die Komposition für unsere Untersuchung von der größten Wichtigkeit. Die Uebereinstimmung kann keine zufällige sein, und es liegt nahe, daß der Verfertiger dieses Tabernakels, das etwa 1440 entstanden ist, sich an eine ältere Arbeit seines Meisters gehalten habe. Ist dem so, dann müssen, so schließen wir, alle Teile, die bei beiden Tabernakeln identisch sind, michelozzesk sein.

Die Pilaster mitsamt den Kapitellen finden sich in gleicher Form an keiner Donatelloschen Arbeit. Sie kommen dagegen an gemeinsamen Arbeiten Donatellos und Michelozzos und an selbständigen Werken Michelozzos vor. Das Cosciagrabmal, das Brancaccigrabmal und die Prateser Außenkanzel einerseits, andrerseits die Cappella Medici von Sa. Croce zeigen den gleichen, mit dem Tabernakel völlig übereinstimmenden Typus, und so wird man hier die Pilaster dem Michelozzo zuweisen müssen.

Die Rosette an der Nische der Kapitelldeckplatte ist Gemeingut Donatellos und Michelozzos. Die Sockelkonsolen lassen sich nicht dem einen oder dem andern zuweisen. Michelozzo verwendet sie in der vorliegenden Gestalt ausnahmslos, Donatello stets bis auf die Konsolen des Verkündigungstabernakels; aber auch Luca della Robbia hat sie in derselben Form an seiner Sängertribüne vom Florentiner Dom, und wir haben es hier wie in so vielen andern Fällen mit dem Gemeingut einer ganzen Künstlerschaft zu tun. Das Gebälk nun, das auf den Pilastern lagert, wird in seinen einzelnen Lagen durch Astragale getrennt und eingesäumt, die sich genau in derselben Art und in derselben Reihenfolge an der Prateser Kanzel wiederholen, also einem Werk, dessen Architektur Michelozzo angehört. Bei den Zierleisten und -schnüren läßt sich eine Scheidung der Hände nicht vornehmen. Alle Motive, die hier gebracht werden, lassen sich bei den meisten zeitgenössischen Künstlern nachweisen.

Es ist danach nicht zweifelhaft, daß Michelozzo der Urheber derjenigen architektonischen Teile des Ludwigstabernakels ist, die mit dem Impruneta-Tabernakel übereinstimmen. Dagegen ist es kaum wahrscheinlich, daß der Kopist die vortreffliche Anlage des Kämpfergebälks beim Ludwigstabernakel nicht benutzt und statt dessen jenen einfachen Kämpferblock hingesetzt haben sollte. Freilich fällt ja in Impruneta die Nische selbst weg und damit die Möglichkeit eines durchgehenden Gebälks; das wäre aber kein Grund für die Veränderung. Man kommt dadurch auf die Annahme, daß auch am Ludwigs-

tabernakel ursprünglich nur ein Blockkämpfer verwendet gewesen ist, und daß erst später, also als das Tabernakel an die Mercanzia abgetreten war, das heutige Gebälk angebracht worden ist. Das ist um so wahrscheinlicher, als wir bei Michelozzo nirgends, selbst nicht in der Medicikapelle von Sa. Croce, ein Gebälk von der Schönheit desjenigen an Orsanmichele finden.

Das Werk bietet auch technische Anhaltspunkte für die Annahme, daß das heutige Gebälk nachträglich eingesetzt worden ist. Dicht über dem Ansatz der Archivolte auf beiden Seiten ist ein Stück ergänzt. Diese angesetzten Stücke alterieren die Kurve erheblich in der Richtung nach innen, sodaß wir einen ehemals offeneren Bogen annehmen müssen. Außerdem setzen die Zwickel, deren dekorative Randlinien parallel den einschließenden Architekturteilen folgen, gemäß dem spitzen Zulaufen dieser Linien am unteren Ende auch eine Berührung von Archivolte und Pilaster im spitzen Winkel voraus. Das Tabernakel mag also ursprünglich wie das von Impruneta ausgesehen haben.

Die jonischen Kapitelle scheinen noch von Michelozzo herzurühren. Nicht nur stimmen sie mit denen der S. Marco-Bibliothek völlig überein, vor allen Dingen sind sie einer Aenderung unterzogen worden, die beweist, daß sie einem früheren Plan entsprochen haben. An der Innenseite sind sie nämlich in der Weise abgemeisselt und zurechtgeschnitten, daß die Innenvoluten erheblich kleiner sind als die Außenvoluten, offenbar, weil sich nach Herstellung der Gruppe die Kapitelle als zu aufdringlich herausstellten. Darauf läßt sich mit Sicherheit eine Eingabe beziehen, die die Kommission der Mercanzia im März 1482 machte; sie bat nämlich um die Erlaubnis, Kapitelle, Konsolen (mensole) und Wappen aus Marmor herstellen zu lassen. Am 26. März d. J. wurde das Gesuch genehmigt, unter der Bedingung, daß die Ausgaben 30 Goldgulden nicht überstiegen. Der Beschluß ist indessen nicht zur Ausführung gelangt; den Grund kennen wir nicht. —

Der plastische Schmuck des Ludwigstabernakels gehört mit Sicherheit Donatello an. Das Motiv der Putten zur Füllung der Bogenfelder kehrt später auf dem Eselsrelief vom Santo zu Padua wieder. Die Engelsköpfe mit den Laubgewinden im Fries kommen in gleicher Weise auf dem Cosciagrabmal und auf der Domcantoria vor.[1] Auch die

[1] Bode, (a. a. O.) behauptet auf p. 52, Donatello versehe zum Unterschied von Michelozzo seine Engelsköpfe stets mit Flügeln; auf p. 61 weist er die geflügelten Engelsköpfe des Cosciagrabes dem Michelozzo zu. Wenn Bode ihm die drei Tugenden gibt, weil sie nach Typus, Haltung und Gewandung mit den Gestalten übereinstimmen, die auf ihn zurückgeführt werden, so müßten doch die Engelsköpfe auch michelozzesken Typus zeigen.

schwebenden Putten am Sockel, die den Wappenkranz halten, werden von Donatello gern verwendet, z. B. auf dem St. Peterstabernakel und dem Grabstein des Giovanni Crivelli und am Sarkophag des Giovanni de' Medici unterm Tisch der Sakristei von S. Lorenzo. Sind diese Putten von erfrischender Liebenswürdigkeit, so zeigt sich der Meister in seiner Großartigkeit in den Köpfen der Dreieinigkeit im Tympanon; nur Donatello selbst konnte das schaffen. — Es spricht nichts dagegen, daß die 20er Jahre die Entstehungszeit des alten Tabernakels seien.

Die beiden Eckköpfe des Sockels sind nicht donatellesk, zudem sind sie, wie der Augenschein beweist, nachträglich angesetzt. Da das Tabernakel zu Impruneta auch die Sockelköpfe bringt, müssen diese schon ursprünglich vorhanden gewesen sein. Vielleicht sind sie beschädigt und im 16. Jahrhundert (nach dem Stil der heutigen Köpfe) durch andere ersetzt worden.

* * *

Um zusammenzufassen: die Ludwigsstatue von Sa. Croce ist mit derjenigen, welche für Orsanmichele in Auftrag gegeben worden war, nicht identisch; vielmehr ist letztere entweder nie vollendet und aufgestellt worden, oder sie ist verloren gegangen. Das dafür bestimmte Tabernakel ist in seinen architektonischen Teilen im wesentlichen von Michelozzo, in den figürlichen von Donatellos Hand. Nach 1460 ist das innere Kämpfergebälk eingesetzt worden, vielleicht von Verrocchio selbst, der das Tabernakel mit der Thomasgruppe geschmückt hat. Die Masken am Sockel endlich sind im Cinquecento erneuert worden.[1]

---

[1] Schon Schmarsow hat die architektonischen Teile des Werkes Michelozzo, die plastischen Donatello zugewiesen; freilich hält er das Tabernakel für eine einheitliche Schöpfung (Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Dargebracht vom kunsthistorischen Institut Leipzig, 1897. Aufsatz: Die Statuen an Orsanmichele, p. 38). Ihm schließt sich Fr. Wolff an. (Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Straßburg 1900, p. 83).

II.

DIE THOMASGRUPPE.

Vom Jahre 1460 ab fanden zwischen der Parte Guelfa und der Mercanzia Verhandlungen wegen Abtretung des Tabernakels statt. Aber erst nach drei Jahren einigte man sich. Durch Beschluß vom 26. März 1463 wurde die Aedicula gegen eine Entschädigung von 150 Goldgulden abgetreten.[1] Piero di Cosimo de' Medici und Antonio di Migliore Guidotti waren die beiderseitigen Vertrauensmänner. Gleich darauf, am 29. März, wurde eine Kommission aus fünf Männern gewählt, die die Anfertigung einer Statue für das angekaufte leere Tabernakel überwachen sollten; die erforderlichen Mittel sollten aufgebracht werden.[2]

Da die Mercanzia, so viel wir wissen, keinen Patron besaß, so war für den Gegenstand der Statue freie Hand gelassen. Die Nische enthält daher auch die einzige Gruppe, die stofflich aus der Reihe der Zunftpatrone heraustritt. Doch ist nicht bekannt, wer die Anregung zur Wahl des Thomas und Christus gegeben hat, ob Piero il Gottoso oder besser Verrocchio selbst. Der Beschluß vom 29. März 1463 verlangt ausdrücklich eine Statue, die der Würde des Handelsgerichts, welches doch eine Vereinigung der vornehmsten Zünfte darstellte, angemessen

---

[1] Archivio di Stato, Deliberazioni della Mercanzia, filza 295, 1462–63, fol. 117^{v} u. 118^{r}.

[2] Die fünf Kommissare waren: Piero di Cosimo de' Medici, für die Arte di, Calimala; Leonardo di Bartolommeo Bartolini, für die Arte del Cambio; Diotisalvio di Nerone di Nigro Diotisalvi, für die Arte della Lana; Messer Pandulfo Giannozzi de' Pandolfini, für die Arte della Seta; Matteo di Marcantonio Palmeri für die Arte Aromatoriorum, a. a. O., fol. 120^{r}.

sei. Unter diesem Gesichtspunkt wird man eine Gruppe gewählt haben; symbolische Bedeutung kann man ihr kaum unterschieben. Passerinis Deutung[1] ist abzulehnen: «. . . avendo voluto quei giudici simboleggiare che non debbasi sentenziare finchè non sia toccata con mano la verità.» Sie widerspricht genau dem vom Künstler selbst in der Inschrift des Mantelsaums Christi ausgesprochenen Sinn: «Beati qui non viderunt et crediderunt».

Wann nun Verrocchio den Auftrag erhalten hat, läßt sich nicht genau feststellen. Als sich von Fabriczy darum bemühte, war der betreffende Band (Nr. 297) im Staatsarchiv verlegt. Die zwei vorhergehenden Bände, welche die Jahre 1462—64 umfassen, enthalten nichts; in filza 298 werden bereits Zahlungen an Verrocchio verzeichnet. So ist es immerhin möglich, wenngleich keineswegs gewiß, daß jener abhandengekommene Band den formellen Auftrag an den Meister enthielt, und wir dürfen wohl die Jahre 1465/66 als Zeitpunkt ansetzen.

Mit der Uebernahme des Tabernakels seitens der Mercanzia mußte das Wappen der Guelfenpartei dem des Handelsgerichts weichen. Das hoch über dem Tabernakel angebrachte Wappen, der Adler mit der Lilie von Florenz und der Schlange,[2] wurde abgeschlagen und das neue Wappen dem Luca della Robbia durch Beschluß vom 28. September 1463[3] für 25 Goldgulden, zu 88 Soldi und 5 Denare, in Auftrag gegeben.[4] Dieses Werk ist ein glasiertes Terracottarelief, in jenem Stoff gearbeitet, in dem Luca della Robbia sein Schönstes leistete, und der sich vorzüglich zum Schmuck von Baulichkeiten eignet, indem er ihnen durch seine heitere Farbigkeit den Eindruck des Festlichen verleiht. Die Arbeit stellt die Florentiner Lilie über einem Warenballen auf Muschelgrund innerhalb eines Fruchtkranzes dar. Sie ist insofern von besonderem Interesse, als sie das einzige datierte Werk aus der Spätzeit des Meisters (1400—82) ist.

Am Sockel wurde gleichfalls das alte Wappen abgemeißelt, aber durch kein neues ersetzt.

Ebensowenig wie von dem Auftrag an Verrocchio wissen wir auch von dem Fortgang der Arbeit. Am 15. Januar 1467[5] erhält der Meister

---

[1] a. a. O.

[2] Frey, Die Loggia dei Lanzi, p. 35.

[3] Bode gibt irrtümlicherweise das Jahr 1462 an (Florentiner Bildhauer, p. 146). Das wäre unmöglich, da das Wappen der Mercanzia nicht vor der Erwerbung des Tabernakels in Auftrag gegeben werden konnte.

[4] Arch. di Stato, Delib. della Mercanzia filza 295, fol. 254 r.

[5] Gaye, Carteggio I, 370 ff.

300 Lire ausgezahlt; dann folgt am 30. März 1468 die Verfügung, daß der Schatzmeister dem Künstler monatlich 25 Lire zahlen solle. Am 2. August 1470 werden Verrocchio Bronze «und andere Metalle» zugewogen.[1] In den Jahren 1476 und 1480 werden die Zahlungen häufiger.[2] Unter dem 23. März 1483 genehmigt die Signorie den Ankauf des Modells der Gruppe zum besonderen Schmuck des Sitzungssaales der Università de' mercatanti für 40 Goldgulden 200 Denare.[3] Die Gruppe scheint also bereits fertig gegossen und ciseliert gewesen zu sein; denn das Dokument betont ausdrücklich die hervorragende Schönheit des Werkes.

Die Aufstellung der Gruppe fand am 21. Juni 1483[4] statt, nach fast 20jähriger Arbeit. Am 20. Dezember 1486 wird die Abhaltung des Gottesdienstes am Thomastage (20. Dezember) befohlen.[5]

Von den 800 Goldgulden, die der Meister für seine Arbeit im ganzen erhalten sollte,[6] waren bis zum 22. April 1483 bereits 306 Gulden bezahlt, 94 wurden für den Tag der Aufstellung ausgesetzt, und der Rest von 400 Gulden sollte in vier gleichen Jahresraten erledigt werden. Trotzdem ist die Mercanzia ihren Verpflichtungen nicht nachgekommen. Denn im März 1487 standen noch 200 Gulden aus. Man bewilligte schließlich dem Künstler, der sich erkundigte, «wieviel der Rest betrage», die Summe, mit der Vereinbarung, daß er sie auf dem Monte comune (der Staatsschuldenverwaltungsbehörde) als Heiratsgut für die Töchter seines in sehr dürftigen Verhältnissen lebenden Bruders festlege.[7] Bei Verrocchios Tode im Jahre 1488 war indessen die Schuld noch nicht beglichen.[8]

* * *

---

[1] Baldinucci, (Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua. Firenze 1845, t. I, p. 537) gibt 3981 libbre an.

[2] Gaye, a. a. O.

[3] Arch. di St., Provvis. Registro filza 173, fol. 2r.

[4] Luca Landucci, Diario fiorentino ed. Jodoco del Badia. Firenze 1883, p. 45.

[5] Aus diesem Grunde nimmt wohl Franceschini (a. a. O., p. 92 Anm.) an, daß die Aufstellung erst an diesem Tage erfolgt sei.

[6] Baldinucci (a. a. O.) gibt nur 476 Gulden an.

[7] Arch. di St., Del. della Merc. filza 179, fol. 152v.

[8] In seinem Testament (Gaye, Cart. I, 369 f) vermacht der Bruder die Summen, die er «quacunque ratione et causa» von der Mercanzia zu erhalten habe, zur Mitgift für dessen Töchter. Aus dem Wortlaut dieses Testaments zu schließen, scheint Verrocchio noch andere Forderungen an das Handelsgericht gehabt zu haben; man kann vielleicht an den Glockenhans für den Mercato Nuovo denken, von dem in dem oben erwähnten Dokument vom 26. März 1482, das von der Anfertigung der Kapitelle, Konsolen, etc. handelt, auch die Rede ist.

Andrea del Verrocchio, eigentlich Andrea di Cione, ist 1435 zu Florenz geboren und 1488 zu Venedig gestorben. Wer sein Lehrer in der Bildhauerkunst gewesen ist, wissen wir nicht. Antonio Billi brachte zuerst die Nachricht, Verrocchio sei der Schüler Donatellos gewesen.[1] Von ihm übernahm es der Anonymus Magliabecchianus.[2] Baldinucci [3] beruft sich auf ein sehr altes Manuskript aus den Strozzipapieren, die Lebensbeschreibungen von Malern, Bildhauern und Architekten enthaltend. Unter Donatellos Schülern sei danach Andrea del Verrocchio gewesen, wie Baldinucci sagt, «uno de' suoi primi e non il minimo», wobei «primi» nur zeitlich aufgefaßt werden kann, nicht als Werturteil wie «non il minimo». In dieser Fassung, die auf Baldinucci zurückgeht, ist die Nachricht sicher falsch; denn der 1435 geborene Verrocchio kann nicht einer der ersten Schüler des 1466 gestorbenen Meisters sein.[4] Eine zweite Bemerkung Baldinuccis stammt von Billi: «Ed in un altro manoscritto annesso a un libro minor del foglio, segn. num. 285 fra diverse memorie di pittori, scultori e architetti di quei tempi si legge a. c. 45 a tergo . . . ch'egli fu discepolo di Donatello.» Die angeführte Handschrift ist der Codex Petrei, in dem a. c. 45 b. das Leben Verrocchios beschrieben ist. Baldinucci hat dieses Manuskript der Biblioteca Strozziana überschätzt.[5] Schon Pomponius Gauricus[6] redet nur von einer Nacheiferung: «Andraeas Aluerochius Donatelli sed iam senis aemulus», und Vasari erwähnt garnichts davon, obgleich er nachweislich Antonio Billi, aber nicht den Anonymus Magliabecchianus vor Augen gehabt hat (cf. Frey, Vorrede zum Anonymus); daß Vasari die auf ihn gekommene Nachricht unterdrückt, beweist, daß er besser unterrichtet gewesen ist.

Wie es auch um die Glaubwürdigkeit der vorliegenden Quellen bestellt sein möge, nach unserm Urteil ist ein Schulverhältnis zwischen beiden Meistern ausgeschlossen. Verrocchios Kindheit fällt in die Zeit

---

[1] Antonio Billi, Il libro d'arte, ed. Frey. Berlin 1892, p. 47.

[2] Il codice Magliabecchiano, ed. Frey. Berlin 1892, p. 89.

[3] a. a. O., p. 536.

[4] Das erwähnte Manuskript ist nach D. Moreni, Bibliografia I, p. 418 (ed. Firenze 1805) der Codex Gelli gewesen, ehedem in der Biblioteca Strozzi Nr. 952 befindlich, heute nach von Fabriczy im Besitze des Herrn Bibliothekars Mancini in Cortona (cf. Frey, Il codice Magliabecchiano, p. 331 f). Es ist 1894 im Archivio storico Italiano tomo XVII, pag. 59 abgedruckt worden.

[5] Frey, a. a. O.

[6] Pomponius Gauricus, De sculptura (1502) ed. H. Brockhaus. Leipzig 1886, p. 254 f.

von Donatellos Paduaner Aufenthalt. Der Unterricht hätte frühestens 1454 nach Donatos Rückkehr nach Florenz beginnen können, also als Andrea etwa zwanzig Jahre alt war. Das ist aber kaum anzunehmen, da in damaliger Zeit ein Künstler von Verrocchios Bedeutung in jenem Alter schon selbständig zu sein pflegte. Wäre er aber als gereifter Künstler in die Werkstatt des alten Donatello eingetreten, so müßten Werke aus dessen letzter Zeit entweder Spuren der Mitarbeiterschaft seines großen Schülers tragen, da Verrocchios starke Persönlichkeit sich nicht hätte verleugnen können; oder es müßten sich Arbeiten nachweisen lassen, die umgekehrt den Einfluß des Aelteren auf den Jüngeren aufweisen. Das ist aber nicht der Fall. Wohl galt lange Zeit hindurch das Lavabo der Sakristei von San Lorenzo als eine gemeinsame Arbeit Verrocchios und Donatellos. Veranlaßt ist diese Annahme wiederum durch eine Bemerkung des Antonio Billi [1] und des Anonymus Magliabecchianus.[2] Auch Vasari [3] hält die Arbeit für eine gemeinsame beider Künstler, und nach ihm Baldinucci.[4] Allein schon der zeitlich jenen vorangehende Albertini [5] bestreitet die Tatsache und in jüngster Zeit hat H. Mackowsky historisch und stilkritisch nachgewiesen, daß die Arbeit mit Donatello nichts zu tun hat.[6]

Was sollte auch eigentlich Verrocchio von Donatello lernen? Stilistisch sind sie so verschieden wie nur möglich. Man vergleiche nur die beiden Bronzedavids des Bargello miteinander, oder den Colleoni mit dem Gattamelata, oder die Madonna von Sa. Maria Nuova mit den Reliefs gleichen Inhalts bei Donatello, oder die Putten hier und dort. Es ist, als wenn man Mozart von Bach ableiten wollte.

Oder hat er nur die Technik bei Donatello gelernt? Aber Verrocchio war einer der hervorragendsten Erzgießer; Donatello dagegen verstand nur wenig davon und bediente sich bei Bronzearbeiten regelmäßig fremder Hilfe; so früher der Michelozzos und später der Bertoldos und anderer Meister. Also könnte er nur die Behandlung des Marmors von ihm gelernt haben. Aber es gibt von Verrocchio kaum eine einzige eigenhändig ausgeführte Marmorarbeit. Werke wie das Torna-

---

[1] a. a. O., p. 40/41.
[2] a. a. O., p. 90.
[3] II, 414.
[4] a. a. O., p. 536.
[5] Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze, fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510. — Albertini nennt Rossellino als Urheber des Werkes.
[6] H. Mackowsky, Das Lavabo in San Lorenzo in Florenz, Jahrbücher der Königlich Preußischen Kunstsammlungen Band 17.

buoni- und das Forteguerrigrabmal, ersteres im Bargello (soweit erhalten) letzteres im Dom zu Pistoja, sind von Schülerhand ausgeführt.[1]

Von Donatello muß man also absehen, und auch unter den anderen Zeitgenossen will keiner recht zu Verrocchios Lehrmeister passen; es sei denn Lorenzo Ghiberti. Ausschlaggebend für Verrocchios Entwickelungsgang war jedenfalls seine Lehrzeit in der Goldschmiedewerkstatt des Giuliano de' Verrocchi, von dem er seinen Beinamen angenommen hat.[2] Den Stil des Goldschmieds hat er auch niemals abgestreift, und wir können seine Vorliebe für feine Ziselierungen und reizvolles Ornament noch bis in die spätesten Werke hinein verfolgen.

Verrocchio widmete sich zuerst der Goldschmiedekunst. Vasari erzählt uns von prächtigen Gefäßen, mit Laubgewinden und tanzenden Putten verziert, die allgemein bekannt und geschätzt gewesen seien.[3] Laubgewinde und Putten hat er später zur höchsten Vollendung gebracht, und wir müssen sehr bedauern, diese frühesten Beispiele davon eingebüßt zu haben. Dann hat er für die Sakristei von Sa. Maria del Fiore Agraffen zu Meßgewändern gearbeitet.[4] Wie diese, sind auch zwei Kandelaber für die Signorie nach antikem Muster, 1469 vollendet,[5] verschollen. 1468—72 fällt die Anfertigung der Kugel

---

[1] Wir wissen, daß das Forteguerrigrabmal von Schülerhand ausgeführt ist; Verrocchio unterhielt in Pistoja eine Werkstatt, der Lorenzo di Credi vorstand. Wie wenig das Werk in seiner heutigen Gestalt mit dem Meister zu tun hat, zeigt ein Vergleich mit dem Modell im South-Kensington-Museum. Abgeschlossen wurde das Grabmal erst im 16. Jahrhundert von Lorenzetti (cf. Vas. — Mil. III, p. 369 f.) — Francesca Tornabuoni starb erst am 24. September 1477. Der Auftrag fiel also bereits in die Zeit, da Verrocchio nach Venedig übersiedelte. Die zum Teil sehr plumpe Ausführung, besonders in der Draperie, die stellenweise äußerst mangelhafte Zeichnung wollen nicht recht zu der wundervollen Komposition passen. Trotz den mitunter prächtigen Händen kann man nicht an den Meister denken, von dem nur der Entwurf herrührt. Die Tatsache, daß Francesco di Simone am Grabmale Tartaglia in San Domenico zu Bologna die Tugenden des Tornabuonigrabs genau wiedergegeben hat, legt die Vermutung nahe, daß dieses Künstlers Hand die Ausführung des Verrocchioschen Entwurfes besorgt hat. Auch die Rankenverzierung der Bettpfosten auf dem Relief der Wöchnerin und die Gewandbehandlung entsprechen dem Stil Francescos. — Das Madonnenrelief und die Damenbüste des Bargello dürften nur Werkstattarbeiten sein. Das erste geht unmittelbar auf das Tonrelief von Sa. Maria Nuova zurück und läßt die charakteristischen Eigenschaften desselben vermissen, z. B. das sonnige Lächeln, die vornehmen, fleischigen Hände. — Die Büste mit ihren überlangen, dünnen Fingern entspricht ganz und gar nicht dem Stil des Meisters.

[2] Del Migliore, Riflessioni al Vasari, ms. Magliabecchiano.

[3] III, 358 f.

[4] Ebenda.

[5] Arch. di Stato, Libro delle Provv. filza 161, 163, 172. — Gaye, I, p. 570.

(Palla), die die Laterne der Domkuppel krönt,[1] 1474 eine Glocke für Vallombrosa[2] und eine silberne Hirschkuh für den Helm Giulianos de' Medici bei Gelegenheit seines berühmten Turniers zu Ehren der Simonetta Vespucci.[3] Alle diese Arbeiten sind untergegangen.

Erhalten hat sich die Platte über dem Grabe Cosimos de' Medici im Boden von San Lorenzo vor dem Hochaltar. Die Platte, die wohl bald nach dem Tode Cosimos entstanden ist (1464), zeigt zwei sich kreuzende Ellipsen in einem Kreis, das Ganze von einem Quadrat umschrieben, in den Ecken das Mediciwappen. Die Platte gewinnt ihren Reiz durch die prächtige Verbindung von schwarz-weiß-rotem Marmor und Bronze.

Diese Materialverbindung kehrt bei dem großen Medicigrabmal von 1472 wieder, das Lorenzo und Giuliano de' Medici für ihren Vater und Onkel Piero (gest. 1468) und Giovanni (gest. 1463) errichten ließen. Es steht in der Sakristei von San Lorenzo, innerhalb einer mit bronzenem Netzwerk vergitterten Nische. Ein roter Porphyrsarkophag sitzt mittels bronzenen Löwentatzen auf schwarz-weiß ausgelegter Basis auf; diese Basis steht ihrerseits auf bronzenen Schildkröten; alles mit bronzenen Ornamenten, Laubgewinden und Füllhörnern geschmückt. Auch die Bogenlaibung der Nische ist reich skulpiert. Das Werk zeichnet sich durch vielseitige und geschmackvolle Erfindung sowie durch dekorative Pracht aus.

Aus derselben Zeit (Anfang der 70er Jahre) stammt wohl auch der Putto mit dem Delphin, den er im Auftrag Lorenzos des Prächtigen für den Brunnen der Villa Careggi schuf, und den Herzog Cosimo I. auf den Brunnen des Palazzo Vecchio stellen ließ.[4] Das Bürschchen will eiligst mit dem gefangenen Delphin fortfliegen. Indem es sich vom Boden abstößt, wirft es dem Beschauer einen glückstrahlenden Blick zu. Der Meister hat hier das technische Problem des Merkurs Giovannis da Bologna vorweggenommen, indem er die ganze Figur auf einer Fußspitze aufbaut. Der pausbackige Knabe ist vielleicht die reizendste Kinderfigur der Renaissance. Mit außerordentlicher Liebe sind die Formen des kindlichen Körpers mit seinen Wülsten und Fettpolstern durchgebildet. Alles ist Leben und Da-

---

[1] Guasti, La cupola di Sa. Maria del Fiore, p. 110 ff. — Luca Landucci, Diario Fiorentino, p. 10 f. — Die Kugel wurde am 17. Januar 1600 durch einen Blitzstrahl zerstört (cf. del Migliore, Firenze illustrata, p. 14 f.)

[2] Vas.-Mil. III, 370 n. — Repetti Dizion. della Toscana; art. «Montescalari».

[3] Angelo Poliziano erwähnt sie in seiner «Giostra».

[4] Vas. III, 364. Demnach zwischen Cosimos Regierungsantritt und der Veröffentlichung von Vasaris Werk also zwischen 1537—50.

seinsfreude, «das vollendetste und lebenvollste Bild des Kindes im ersten Bewußtsein seiner Selbständigkeit und Kraft, in der harmlosen, ungetrübten Freude an dem ihm erschlossenen Leben.»[1]

Die sonnige Heiterkeit, die aus diesem Buben spricht, strahlt uns auch aus dem Tonrelief der Madonna mit Kind aus Sa. Maria Nuova, heute in den Uffizien, entgegen, vielleicht Verrocchios schönstem Werk.

Es stellt die Madonna in reichem, faltigem Gewand dar, die den vor ihr auf einem Kissen stehenden segnenden Knaben leicht hält. Ueber der Gruppe schwebt die Taube des heiligen Geistes. Am Kopf Marias fällt die hohe, stark gewölbte Stirn auf, die dem Gesicht den Stempel der Reinheit aufdrückt. Das offene, wellige Haar ist zurückgestrichen und wird nur an wenigen Stellen, auf dem Scheitel, über den Ohren, an den Schultern sichtbar. Eine sehr geschmackvoll gelegte, faltige Haube bedeckt es. Unter den freigewölbten Augenbrauenbögen sind die Augen kaum sichtbar; sie blicken auf das Kind herab. Die Lider mit ihren charakteristischen Falten sind stark herausgearbeitet. Die Nase ist nicht schmal, aber vornehm, der Mund scharf gezeichnet und von jenem feinen Lächeln umspielt, das uns die Mona Lisa Lionardos so anziehend macht. Das Kinn ist reizvoll und kräftig. Der Hals, edel geformt, wird von anmutigen Fältchen belebt. Die weichen, fleischigen Hände gemahnen ebenfalls an die Gioconda.

Der Knabe gehört zu den schönsten Kindergestalten, die die bildende Kunst geschaffen hat. Nicht ganz sicher steht das segnende Bübchen auf dem Kissen; die Mutter muß es leicht stützen. Gerade durch diese Unsicherheit wird der Liebreiz der Erscheinung noch erhöht. Auch hier sind die Formen auf das feinste durchgearbeitet, ohne doch kleinlich zu werden.

Das Relief ist durchaus malerisch gehalten. Es ist damit die Belebung der Flächen durch Licht und Schatten gemeint, die Art, wie die Falten in Fleischteilen und Gewand tief unterschnitten, und wie an den Gewandfalten scharfe Grate gegeben sind.

Der reifere Knabe ist in dem kleinen Bronzedavid des Bargello dargestellt, dem letzten größeren Werk vor der Thomasgruppe.[2]

Der jugendliche Held hat den Riesen erschlagen, dessen Haupt

---

[1] Bode, a. a. O., p. 263.

[2] Er wurde 1476 (Gaye, I, 572) von Lorenzo und Giuliano de' Medici der Signorie überlassen. Diese stellte ihn auf den Treppenabsatz vor der Sala dell' orologio an eine Tür, Catena genannt, die stets von einem Gerichtsdiener bewacht wurde. Dort stand er bis ins 17. Jahrhundert.

zwischen seinen Füßen liegt. Leicht und ruhig steht er da, das kurze Schwert in der gesenkten Rechten, die Linke in die Hüfte gestemmt, den Kopf etwas geneigt, im Gesicht glückseliges Lächeln. Der Knabe dürfte etwa 14 Jahre alt sein. Demgemäß sind die Formen noch unentwickelt, herb und eckig. Der linke Ellbogen ist ganz besonders spitz, die Schultergelenke und die Schlüsselbeine hart. Die Muskeln und Sehnen sind straff. Der eng anschließende Brustharnisch, der kein Fältchen wirft, verstärkt den Eindruck des Spannkräftigen, Federnden, wie auch eine Haut, die jede Muskelschwellung, jede Sehnenanspannung mitmacht, die keine Falte aufweist, einen elastischen, jungen Körper verrät. Nichts ist schwächlich oder müde. Man hat das Gefühl, als könnte der Knabe die Tat von neuem vollbringen. Und doch liegt über der Gestalt etwas unsagbar Weiches, Träumerisches; Bescheidenheit und das Glück des ersten großen Sieges sprechen aus diesem Antlitz.

Abgesehen von tieferer Kenntnis der Anatomie liegt der Hauptfortschritt gegenüber Donatellos Bronzedavid im Bargello auf dem Gebiete der Statik. Donatello muß eine starke Plinthe bauen, er muß dem Standbein den hochgerichteten Zierflügel des Goliathhelms beigeben, um seine Figur zu stützen; Verrocchios David steht frei. Dann aber ist bei ihm die Stellung im Raum neuartig. Wie die linke Schulter mit dem Arm vorgedreht ist, der rechte Arm zurückgenommen ist, während das Schwert wieder nach vorn weist, das sind Dinge, die Donatello noch kaum in den Sinn gekommen sind. Sein David ist eine Nischenfigur; Verrocchios David verlangt die freie Aufstellung.

Auf die Vollendung des Werkes muß die Reise des Meisters nach Rom folgen, wo er für Papst Sixtus IV. silberne Apostelstatuen anfertigen sollte.[1] 1471 bestieg Sixtus den Thron, von 1472 und 74 sind Werke des Meisters datiert; nach 1474 ist die erste größere Pause in der Folge seiner datierten Arbeiten. Ferner starb 1477 zu Rom Francesca Tornabuoni,[2] deren Grabmal ihm für die römische Kirche Sa. Maria sopra Minerva aufgetragen wurde. Es hat also die größte Wahrscheinlichkeit, daß der Künstler damals in Rom war.

Der Einfluß dieses Aufenthalts ist ein sehr starker gewesen. Die Antiken müssen auf ihn derart gewirkt haben, daß wir von dieser

---

[1] Vas. III, 359.

[2] Brief Giovanni Tornabuonis an Lorenzo il Magnifico vom 24. September 1477, veröffentlicht von Baron A. Reumont im Giornale di Erudizione Artistica, fascicolo del giugno 1873, p. 167 f.

Reise ab eine neue Periode in seinem Schaffen unterscheiden können, die man die dramatische nennen möchte. Dramatisch sind alle Werke der Spätzeit: Johannis Enthauptung für den Silberaltar des Baptisteriums (Opera del Duomo), das Grabmal für Francesco Tornabuoni mit der Darstellung ihres Todes und der Darreichung des neugeborenen Kindes an den Vater (Bargello), das Reiterstandbild des Colleoni (Venedig) und vor allen Dingen die Thomasgruppe an Orsanmichele, die uns hier beschäftigt.

* * *

«Quia vidisti me, Thoma, credidisti: beati qui non viderunt et crediderunt.» (Ev. Joh. c. 20, 29).

Thomas hat den Jüngern, denen Jesus nach dem Tode erschienen ist, nicht Glauben schenken wollen. Da tritt Christus zu ihm und weist ihm seine Wundmale: «Reiche deinen Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig.»

Inmitten der Nische, auf einer niedrigen Plinthe steht Christus; links vor ihm, mit dem rechten Bein außerhalb der Nische, dem Herrn zugewandt, Thomas. Jesus erhebt mit ausdrucksvoller Gebärde die Rechte, die Linke öffnet auf der rechten Seite das Gewand, unter dem die Seitenwunde sichtbar wird. Das lockenumwallte Haupt ist dem Jünger zugeneigt, der, mit weitabgesetztem Spielbein, schnell herantritt, gleich als treffe ihn wie ein Blitz die Erkenntnis von dem Vorhandensein der Wundmale; die Hand aber, die das Mal berühren soll, zögert und nähert sich nur vorsichtig.

Thomas ist ein reicher, vornehmer Jüngling. Die Haltung ist elegant und etwas lässig, jede Bewegung gedämpft. Man beachte, wie die Hand vorwärts tastet, ohne daß doch der Oberarm sich vom Rumpf entfernt. Gesicht und Hände sind vornehm geschnitten, die Haare wohlgepflegt; der Mantel fällt in schönem Wurf, und die Sandalen sind reich geschmückt.

Der Typus Christi ist derber, etwas knochig und eckig. Das Gesicht ist scharfkantig behandelt, die Hände sind rauh und sehnig. Die bei beiden Figuren gleiche Haarbehandlung ist dieselbe wie beim David: am Scheitel glatt anliegend, ringeln sich die Strähnen zu einem dichten Lockenschwall und fallen in reichen Massen auf die Schulter herab.

Das Gewand zeigt in der Faltenbehandlung die meiste Verwandt-

schaft mit der Madonna von Sa. Maria Nuova. In reichster Fülle sind die Falten angeordnet, bei Christus in großzügigeren, bei Thomas in kleineren Motiven. Christus ist fast völlig in den Mantel gehüllt und läßt das Untergewand nur wenig sehen; Thomas dagegen trägt seinen Mantel togaartig, dergestalt, daß er nur auf der linken Achsel aufliegt, während er von der rechten herabgeglitten ist. Die Inschrift auf dem Mantelsaum ist ein bei Verrocchio nicht selten vorkommendes Motiv. Gewöhnlich handelt es sich indes um arabische Buchstaben, die sehr dekorativ wirken. So finden wir sie zum Beispiel auch beim David (Harnisch und Lendenschurz).

Die Ornamentik der Thomassandalen enthält zwei beliebte Motive des Meisters, die Rosette und die Muschel. Wir treffen sie bei ihm oft an, besonders auf dem Enthauptungsrelief des Silberaltars und beim Colleoni.

Der Guß ist glänzend gelungen und die Ziselierung die denkbar feinste; man sehe sich daraufhin zum Beispiel die Sandalenbänder des Thomas an.

Schon der Ankauf des Modells beweist, daß der Eindruck der Gruppe ein großer gewesen ist. Luca Landucci begrüßte das Werk bereits bei der Aufstellung mit begeisterten Worten: «Es sei das Schönste, was es gebe, und niemals sei ein schönerer Christuskopf geschaffen worden».[1] Auch Pomponius Gauricus spendet dem Werk das höchste Lob.[2] Vasari widmet dem Werk eine ganze Seite.[3] Er rühmt vor allem den tadellossen Guß; als erster macht er auch den Versuch, das Motiv der Gruppe zu erklären. Er stellt den Künstler durch diese Arbeit an die Seite Donatellos und Ghibertis.

Die allgemeine Anerkennung, die das Werk zu allen Zeiten gefunden hat, ist jüngst etwas abgeschwächt worden. Und doch hebt die klassische Kunst nicht eigentlich mit Leonardo an, sondern man kann mit Fug und Recht Verrocchios Thomasgruppe als dasjenige Werk bezeichnen, das zum erstenmale klar und bewußt die künstlerischen Gedanken des neuen Zeitalters ausspricht.

Wölfflin hat dem Meister den Vorwurf gemacht, er habe seinen Christus das Bloßlegen der Seitenwunde mit dem Blick begleiten lassen und dadurch den Vorgang veräußerlicht, ebenso wie auf dem Gemälde der Taufe (Akademie) Johannes der Täufer die Taufschale

---

[1] a. a. O., «. . . el quale è la più bella cosa che si truovi, e la più bella testa del Salvatore ch'ancora si sia fatta.»

[2] a. a. O., p. 33.

[3] III, 363 f.

mit den Augen verfolge. Erstens wird durch eine solche Blickwendung ein Vorgang kaum veräußerlicht, sondern für den Beschauer verständlicher gemacht; sodann aber blickt Christus überhaupt nicht die Wunde an, sondern die Hand des Jüngers, in der der innere Vorgang zur Erscheinung wird.

Verrocchio deutet eben den seelischen Vorgang nur an. Christi stiller Blick, seine ruhige Geste und die zaghaft tastende Hand des Thomas müssen alles sagen. Die gewaltige innere Erregung findet ferner ihren künstlerischen Ausdruck in dem mächtig bewegten Faltenschwall, während die Bewegungen der Personen gedämpft sind, wie vornehme Menschen ihre Affekte nach außen hin beherrschen. Christus will durch das Wundmal überzeugen. Er öffnet sein Gewand und spricht schlicht die Worte des Evangeliums, Thomas soll sich durch die Berührung der Wunde überführen lassen, und die zaghafte Hand wagt es nicht, mit der Fingerspitze das Mal zu berühren; nur vorsichtig tastet sie vorwärts, ohne daß der Arm sich vom Körper entfernte; sorgsam hält die Linke den Mantel fest, daß er den Herrn nicht berühre. Ehrfurcht ist es auch, die ihn den Körper nur wenig Christus zuwenden läßt. Alles mehr an Ausdruck wäre hier von Uebel gewesen.

Diese vornehme Zurückhaltung aber ist eine Eigenschaft des neuen Stils, der sich um die Jahrhundertwende Bahn bricht; und Verrocchio inauguriert denselben mit seinem neuen Schönheitsideal, mit seiner Kontrastrechnung und mit seinem neuen Raumgefühl.

Der Kontur ist geschlossen, und eine schöne und schwungvolle Linie geht durch die Gruppe. Ein Bedürfnis nach großempfundenen Formen macht sich bemerkbar. Auch in den Einzelformen sehen wir einen Gegensatz zu früheren Werken. Die im Quattrocento beliebte hohe Stirn, deren Fläche unmerklich in die Haare übergeht, und die hochgewölbten Augenbrauenbögen, auf denen oft, selbst noch bei Leonardo, die Brauen fehlen, mußten hier dem Bedürfnis weichen, die Flächen voneinander zu scheiden und womöglich horizontal abzuschließen.[1] Demgemäß ist die Stirn oben deutlich begrenzt, und die Augenbrauenbögen sind flach gezogen.

Als einen weiteren Fortschrittspunkt hatten wir die in der Gruppe zutage tretende Kontrastrechnung genannt. Thomas ist dem Herrn durchaus untergeordnet. Thomas steht zur ebenen Erde, während

[1] Verrocchio hat in keinem seiner Werke völlig auf die Augenbrauen verzichtet, am wenigsten bei Männerköpfen. Ueber Stirn und Brauen cf. Wölfflin, Die klassische Kunst II, p. 218.

Christus eine Plinthe unter den Füßen hat. Christus steht in der Nische, Thomas tritt von außen heran. Die Nische ist also nicht als Schauplatz der Handlung verwendet, sondern als idealer Hintergrund. wie in der cinquecentistischen Malerei, zum Beispiel in Andrea del Sartos Madonnenkompositionen (Mad. delle Arpie, Florenz, oder Mad. mit acht Heiligen, Berlin). Zu dem verschiedenen Standpunkt kommt eine Verschiedenheit der Ansicht. Christus ist fast en face gegeben, während Thomas im Profil steht und nicht rein in der Ansicht ist. Auch die Draperie ist bei beiden gegensätzlich gestaltet. Während die Falten am Kleide des Jüngers in der Richtung stark divergieren und stark detailliert sind, fallen diejenigen am Mantel des Auferstandenen in großen, monumentalen Zügen, ohne wichtige Stellen zu verdecken. Endlich tragen beide Figuren den Mantel verschieden, wie schon eingangs beschrieben wurde.

Schließlich ist wichtig, wie Verrocchio in ganz cinquecentistischer Weise in uns die Tiefenvorstellung anregt. Einerseits erreicht er dieselbe durch die erwähnte gegensätzliche Stellung beider, andererseits aber leitet der nach innen gedrehte Körper des Thomas und besonders seine tastende Hand geradeswegs nach hinten, während Christi empor- und vorgestreckter Arm seinerseits die Verbindung nach vorn herstellt.

* * *

Um recht zu erkennen, wie gewaltig Verrocchios Leistung ist, muß man gegen die Gruppe die Nachahmung eines anderen Meisters halten, der seinerseits auch ins Cinquecento hinüberleitet, Luca Signorelli. Unter der Kuppel der Sagrestia della Cura in der Basilica della Santa Casa zu Loreto befindet sich ein bald nach 1484 entstandenes[1] Fresko von seiner Hand, das sich eng an Verrocchios Gruppe anlehnt.[2]

Die Komposition ist durchaus flächenhaft entwickelt. Jeder der beiden Figuren ist eine Hälfte des Bildraumes zugewiesen. Luca versäumt es, Christus höher zu stellen, und so muß er denn, um ihm sein Uebergewicht zu lassen, Thomas sich sehr tief bücken lassen, was dann wiederum eine äußerst breite Entwickelung der Thomasfigur

---

[1] Mancini, Vita di Luca Signorelli. Firenze 1903, p. 62. — Mancini meint, Verrocchios Thomas sei weniger ausdrucksvoll («meno espressivo») als der Signorellis (a. a. O., p. 66).

[2] R. Vischer, (Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie. Leipzig 1879, p. 227) steht im Gegensatz zu Mancini auf unserm Standpunkt.

zur Folge hat. So wird die Komposition in einer Weise auseinandergezogen, daß die an sich schon sehr breite Fläche nicht ausreicht, und die Extremitäten die architektonischen Einfassungen überschneiden. Christus weicht mit dem Oberkörper zurück, Thomas, stark vorgeneigt, faßt mit spitzer Hand zu; Christus blickt auf den Finger des Jüngers (seine eigene Hand hat mit dem Vorgang nichts zu schaffen); die emporgestreckte Hand ist zwar genau kopiert, aber in der Richtung geändert und auf diese Weise um ihre eigentliche Wirkung gebracht und leer geworden. Die Darstellung ist der Verrocchioschen gegenüber unedel. Die Köpfe sind niedrig im Typus, die Hände plump, die Füße zwar genau kopiert, aber in den einzelnen Teilen übertrieben und durch das Fortfallen der teilenden Sandalenriemen in der Wirkung viel zu groß. Endlich wäre noch darauf hinzuweisen, wie von beiden der Mantel (der übrigens bei beiden gleich angeordnet ist) aufgenommen wird; wie wirkt daneben das vornehme Fassen beim Thomas Verrocchios, das eben nur einmal gebracht wird!

Signorelli hat dann noch einmal die Thomasfigur allein auf sein Verklärungsfresko von Orvieto (1499—ca. 1505[1]) übernommen.

Bekannter ist die Nachbildung Pietro Peruginos auf dem Fresko der Schlüsselverleihung in der Sistina (ca. 1481—83[2]) Der vordere Jüngling in der zweiten Reihe links von Christus entspricht fast genau dem Thomas.

Ueberhaupt geht dann die Stellung des Thomas, insbesondere das Motiv des abgesetzten Spielbeins vollkommen in den Formenschatz der Maler und Holzschneider um das Jahr 1500 über.[3]

Auch die Plastik hat sich des Werkes bemächtigt. Verrocchios Schüler Agnolo di Polo (geb. 1470[4]) ist der Schöpfer einer Christusbüste aus Ton, ein Typ, dem man in der gesamten Kunstgeschichte höchst selten begegnet;[5] sie steht im Liceo Forteguerri zu Pistoja.

---

[1] Cicerone[8], p. 674 a.

[2] a. a. O., p. 659 g.

[3] cf. z. B. Simone di Caso, Expositione sopra Evangeli, 1496 Firenze; die darin befindlichen Holzschnitte zeigen deutlich den Einfluß des Thomas. — Der Thomasholzschnitt des Marcanton Raimondi, den Lippmann in den Typen auf Verrocchios Werk zurückführen möchte (cf. Lippmann, Der Italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert, Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml. Bd. III, 1882), hat damit kaum etwas gemeinsam.

[4] Cicerone[8], II, 446 h.

[5] Matteo Civitali (1436—1501) hat zwei Christusbüsten geschaffen: die eine in Hochrelief im Museo Nazionale zu Florenz, die andere in der Pinacoteca zu Lucca. — Auch von Andrea della Robbia (1435—1525) gibt es eine Christusbüste in der Sakristei von Sa. Croce zu Florenz.

Die Arbeit ist eine geistlose Entlehnung von Verrocchios Christus. Die linke Hand, die auf der Gruppe die bestimmte Funktion hat, das Seitenmal bloßzulegen, ist hier kopiert, ohne daß eine funktionelle Analogie vorläge.

Endlich hat sich Giovanni della Robbia die ganze Gruppe für eine Arbeit im Conservatorio della Quiete bei Careggi zum Vorbild genommen. Das farblose Relief (aus Giovannis letzter Zeit) stellt Christus und Thomas in gleicher Höhe dar und zeigt dadurch ein völliges Mißverstehen des Werkes.[1]

Die Meister der ausgehenden Frührenaissance konnten nur Aeußerlichkeiten des Werkes kopieren. Seine inneren künstlerischen Eigenschaften aber, die wir dargelegt haben, weisen geradezu auf die Meister der klassischen Zeit hin, auf Leonardo da Vinci und Michel Angelo Buonarroti.

---

[1] Cicerone[8], II, 434 b. — H. Mackowsky, Verrocchio. Leipzig 1901, p. 70.

VERZEICHNIS DER ANGEFÜHRTEN UND BENUTZTEN SCHRIFTEN.

Francesco Albertini, Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze, stampato da Antonio Tubini nel 1510.

Architekten der Renaissance in Toskana, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vorm. Friedrich Bruckmann, begonnen von der Gesellschaft S. Giorgio, weitergeführt von H. C. von Stegmann.

Filippo Baldinucci, Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua Firenze 1845, vol. I.

Wilhelm Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin, Spemann, 1887.

Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin, Cassierer, 1902.[1]

Jacob Burckhardt, Der Cicerone, 8. Aufl. Leipzig 1900.

Cavallucci, Vita ed opere del Donatello. Milano 1886.

Del Migliore, Riflessioni al Vasari, ms. Magliabecchiano.

C. von Fabriczy, Donatellos hl. Ludwig und sein Tabernakel an Orsanmichele, Jahrbücher der Königl. preuß. Kunstsammlungen, Band XXI, 1900.

P. Franceschini, L'oratorio di San Michele in Orto. Firenze 1898.

Carl Frey, Die Loggia dei Lanzi. Berlin.

Carl Frey, Il codice Magliabecchiano, cl. XVII, 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da un Anonimo Fiorentino. Berlin 1892.

Carl Frey, Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Berlin 1892.

Pomponius Gauricus, De sculptura (1502), ed. Brockhaus. Leipzig 1886.

Gaye, Carteggio inedito degli artisti etc., t. I.

Heinrich von Geymüller, Die architektonische Entwickelung Michelozzos und sein Zusammenarbeiten mit Donatello. Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml. Band XV, 1894.

Guasti, La cupola di Santa Maria del Fiore. Firenze 1857.

Luca Landucci, Diario Fiorentino dal 1450—1516, ed. Jodoco del Badia. Firenze 1883.

Lippmann, Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert, Jahrb. der Königl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. III, 1882.

H. Mackowsky, Verrocchio, Bielefeld und Leipzig 1901.

H. Mackowsky, Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz, Jahrb. der Königl. preuß. Kunstsammlungen. Bd. XVII.

---

1 Die betreffenden Aufsätze in den Jb. d. pr. Kunsts. sind in dies Buch übernommen worden, und werden hier infolgedessen nicht einzeln aufgeführt.

Mancini, Vita di Luca Signorelli. Firenze 1903.
Marrai, Donatello nelle opere di decorazione architettonica. Firenze 1903
Alfred Gotthold Meyer, Donatello. Bielefeld und Leipzig 1903.
Eugene Muentz, Donatello. (Les artistes célèbres). Paris 1885.
Passerini, La Loggia di Or San Michele.
Marcel Reymond, La sculpture florentine II. Première moitié du XVe siècle Florence 1898.
Hope Rea, Donatella, London 1900. (The great masters in painting and sculpture).
Schmarsow, Donatello. Breslau 1886.
Schmarsow, Die Statuen an Or San Michele. Nationalzeitung vom 7. März 1889 und Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz; dargebracht vom kunsthistorischen Institut Leipzig 1897.
Hans Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien 1875. (Quellenschriften für Kunstgeschichte IX; Ergänzung 1887, Innsbruck.)
Semrau, Donatellos Kanzeln in San Lorenzo. Breslau 1891.
Hans Stegmann, Michelozzo di Bartolommeo, eine kunstgeschichtliche Studie. Habilitationsschrift. München 1888.
H. von Tschudi, Donatello e la critica moderna. Torino 1887.
Giorgio Vasari, Le vite de più eccellenti pittori e scultori ed architettori, ed. Gaetano Milanesi. Firenze 1878.
Robert Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie. Leipzig 1879.
Fritz Wolff, Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Straßburg 1900.
Heinrich Woelfflin, Die klassische Kunst. München 1898, 2. Auflage.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER UND SCHRIFTSTELLER.

Albertini, 13. 31.
Anonymus Magliabecchianus 13. 30. 31.
Arezzo, Niccolò d', 5.

Baldinucci, 29—31.
Banco, Nanni di, 6.
Bartoli, 9.
Bertoldo, 31.
Billi, 13. 30. 31.
Bode, 1. 11. 14. 17. 19. 25. 28. 34.
Bologna, Giovanni da, 5. 6. 33.
Brunelleschi, 21—23.
Buonarroti, Michelangelo, 41.
Burckhardt, 5. 40. 41.

Cambio, Arnolfo di, 3.
Caso, Simone, 40.
Castelucci, 11.
Cione, Benci di, 4.
Ciuffagni, 5.
Civitali, 40.
Credi, 32.

Donatello, 6—22. 24—26. 30—32. 35. 37.

von **F**abriczy, 1. 7—11. 14. 28. 30.
Fioravante, Neri di, 4.
Franceschini, 3—6, 29.
Frey, Carl, 3. 4. 9. 13. 19. 22. 28. 30.

Gaddi, Taddeo, 4.
Gauricus, Pomponius, 30. 37.
Gaye, 3—5. 28. 29. 34.
Ghiberti, Buonaccorso, 8. 9.
— Lorenzo, 5. 6—9. 32. 37.
— Vittorio, 9.
Guasti, 33.
Guini, Francesco di Simone, 16.

Lamberti, 5.
Landucci, Luca, 29. 33. 37.
Leonardo, 37. 38. 41.
Lippmann, 40.
Lorenzetti, 32.

Mackowsky, Hans, 31. 41.
Mancini, 30.
Marrai, B., 11.
Michelozzo di Bartolommeo, 12. 16. 19 21—26. 31.
Migliore, del, 32. 33.
Milanesi, Gaetano, 4
Montelupo, Baccio da, 5. 6. 9.
Moreni, D., 19. 30.

Orcagna, 4.

Passerini, 5. 28.
Perugino, Pietro, 40.
Poliziano, Angelo, 31.
Polo, Agnolo di, 40.

Rea, Hope, 11.
Repetti, 33.
Reumont, Alfred v., 35.
Reymond, Marcel, 5. 11.
Robbia, Andrea della, 40.
— Giovanni della, 41.
— Luca della, 23. 24. 28.
Rossellino, Bernardo, 31.

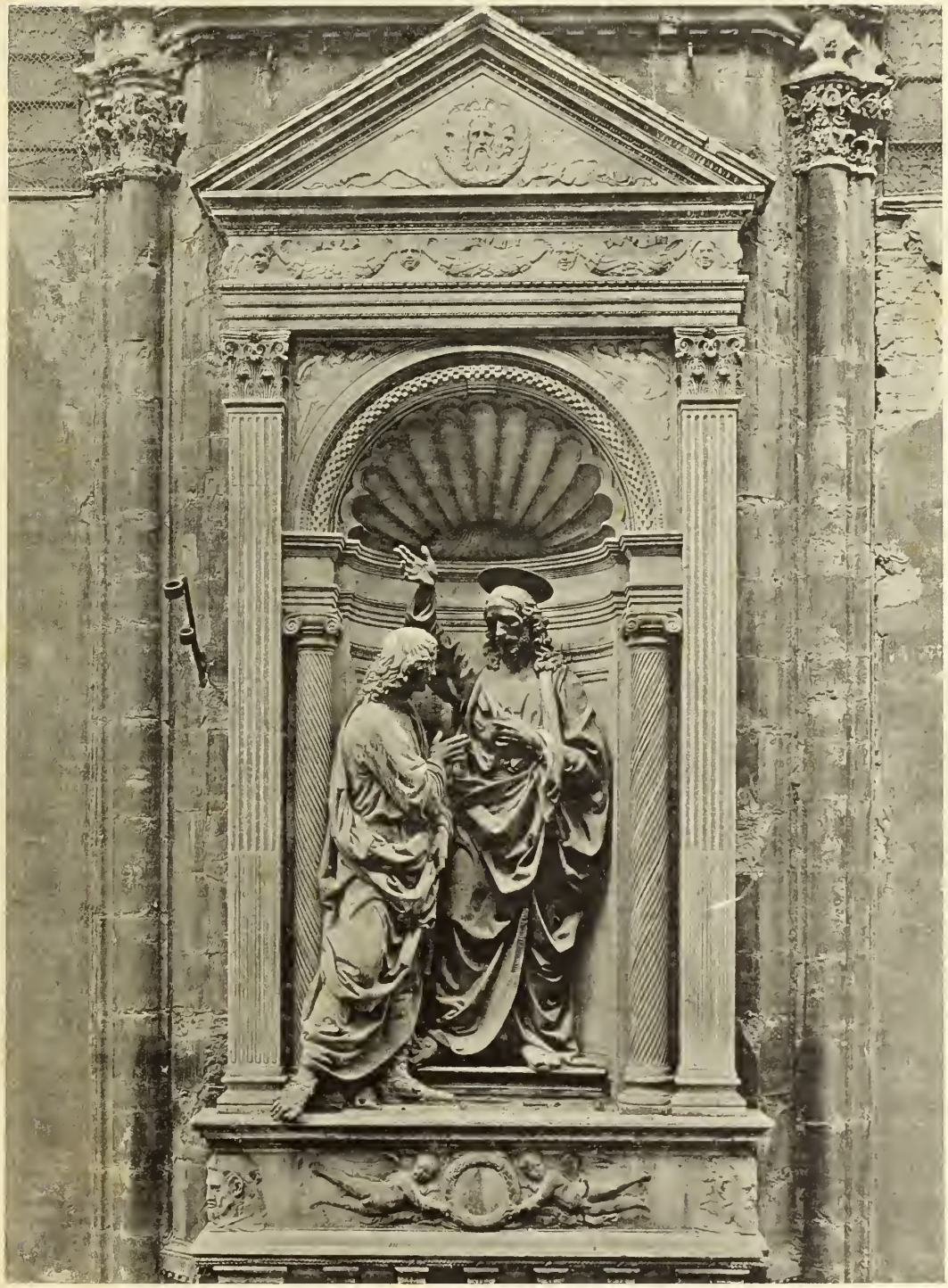
Salviati, Gianozzo, 22.
Sarto, Andrea del, 39.
Schmarsow, 5. 11. 12. 26.
Semrau, 11. 12.
Signorelli, Luca, 39 f.
Strozzi, Carlo, 5.

Talenti, Franceso di Simone, 4. 5.
v. Tschudi, 11.

Vasari, Giorgio 3. 10. 13. 30. 32. 33. 37.
Verrocchi, Giuliano de'. 32.
Verrocchio, Andrea del, 26—41.
Villani, 3. 4.
Vischer, Robert, 39.

Wolff, Fritz, 26.
Wölfflin, Heinrich, 37. 38.

TAFELN.



DAS TABERNAKEL MIT VERROCCHIOS THOMASGRUPPE AN ORSANMICHELE.

Nach einer Photographie von Giac. Brogi zu Florenz.

DONATELLO, BRONZESTATUE DES HL. LUDWIG VON TOULOUSE, SA. CROCE.

Nach einer Photographie von Giac. Brogi in Florenz.

DONATELLO, CIBORIUM IN DER SAKRISTEIKAPELLE VON S. PETER, ROM.

Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO, TABERNAKEL IN DER CHIESA DELLA MADONNA ZU IMPRUNETA.

Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

DIE ENTWICKLUNG IN DER KUNST

EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH

VON DR. **HERM. LÜER.**

8°. M. 1.50

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUMGEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VON **FELIX WITTING.**

M. 2.50

PIERO DEI FRANCESCHI

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON **FELIX WITTING.**

Mit 15 Lichtdrucktafeln.

M. 4.—

RAFFAEL UND DONATELLO

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST

VON **WILHELM VÖGE.**

Mit 21 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln.

Preis M. 6.—

ATHENISCHE PLAUDEREIEN ÜBER EIN PFERD DES PHIDIAS

VON **VICTOR CHERBULIEZ.**

Uebersetzt von Ida Riedisser, mit einem Nachwort begleitet von Walther Amelung.

Mit einer Tafel und 75 Abbildungen im Text.

Preis brosch. M. 8.— gebd. M. 10.—

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann.* Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler.* Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke.* Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann.* Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke.* Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders.* brosch. 5. — gebd. 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke.* Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders.* Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 6245

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit elf Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abbild. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchio Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.